

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Artes y Estudios Visuales

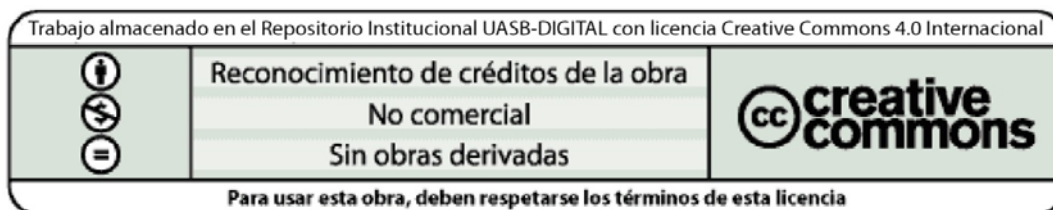
Representaciones de la selva amazónica en el arte contemporáneo del Ecuador

Estudio de casos: *Selva* de Christian Proaño y *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)* de Paúl Rosero Contreras

Ana Rosa Valdez Hermida

Tutora: Trinidad Pérez Arias

Quito, 2019



Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis

Yo, Ana Rosa Valdez Hermida, autora de la tesis “Representaciones de la selva amazónica en el arte contemporáneo del Ecuador. Estudio de casos: *Selva* de Christian Proaño y *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)* de Paúl Rosero Contreras”, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magíster en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo por lo tanto la Universidad, utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en los formatos virtual, electrónico, digital, óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor/a de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la Universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

2 de mayo de 2019

Firma: _____

Resumen

En esta investigación analizo las representaciones artísticas de la selva amazónica que aparecen en las propuestas *Selva* de Christian Proaño y *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)* de Paúl Rosero Contreras, para determinar de qué formas se abordan los debates ecológicos y ecologistas en estas prácticas artísticas. La primera consiste en una partitura conceptual, una acción performática en el espacio público y una obra o registro sonoro; la segunda es una instalación artística y biotecnológica que contiene un pequeño ecosistema artificial. Mi objetivo es analizar ambas representaciones de acuerdo a sus particulares contextos de producción. A partir del uso de nociones generales como *representación* (Stuart Hall) y *práctica artística* (María Guadalupe Álvarez, José Luis Brea, Víctor Manuel Rodríguez, Ana María Guasch), he planteado enfoques interdisciplinarios para estudiar cada propuesta de acuerdo a sus medios y lenguajes artísticos.

En el primer capítulo, contextualizo la propuesta de Proaño en el marco del activismo del colectivo Yasunidos, y la historia del ecologismo ecuatoriano vinculado a la Amazonía. Analizo su dimensión estética y política a través de las ideas de Jacques Rancière, y sus antecedentes con respecto a los imaginarios culturales de la selva amazónica en la historia del arte ecuatoriano, desde la época republicana hasta la actualidad. Culmino con un estudio de la sonoridad de *Selva* a partir de las nociones de *ruido* y *paisaje sonoro* del propio artista.

En el segundo capítulo estudio la representación de la selva en *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)*. Comienzo con una breve historia del Parque Nacional Yasuní, y, a continuación, analizo la *visualidad*, la *imagen* y la *mirada* que se construye en la obra. A través de estudios antropológicos recientes, me aproximo a la noción de *naturaleza* y *ecología híbrida* que desarrolla Rosero en esta instalación, para finalizar con una reflexión sobre la relación entre arte, paisaje y tecnología.

Aunque en esta investigación se presenta un estudio de dos casos, la metodología puede ser aplicada a otras representaciones artísticas de la selva amazónica.

Palabras clave: selva amazónica, parque nacional yasuní, representación, práctica artística, historia del arte ecuatoriano, imaginarios culturales, arte contemporáneo en Ecuador, paisaje sonoro, ruido, paisaje biotecnológico, estéticas políticas, arte y activismo, instalación biotecnológica, ecología, ecologismo.

Agradezco a mi padre Rogelio Valdez, mi primer referente en el mundo de las ideas, quien me dio la posibilidad de comenzar a estudiar las prácticas artísticas. A mi madre Mariana Hermida, por creer en mi trabajo y ayudarme a alcanzar todas mis metas. A Guillermo Morán; sin su ayuda incondicional jamás hubiera podido concluir la presente investigación. A Tory Valdez, quien me llevó a comprender una nueva visión de la *naturaleza* y los seres sintientes. A mi tía Mercedes Nativí de Malik, quien siempre me ha alentado en mis estudios, y a mi tío Paúl Malik. A mis hermanos Miguel Ángel Valdez y María Pincay, por su apoyo fraterno. Al Pueblo Cofán de Zábalo y su selva viviente, a la que espero volver algún día. A Christian Proaño y Paúl Rosero Contreras, por colaborar intensamente en esta investigación con sus reflexiones y cuestionamientos. A Trinidad Pérez, mi tutora, quien ha sabido enrumbar rigurosamente esta pesquisa. A María Guadalupe Álvarez, por ser mi profesora fuera del aula, y mi referente con respecto a las ideas estéticas y la teoría del arte producida desde el Ecuador. A Vanessa Barham, quien ha estado siempre a mi lado, al amar y odiar esta tesis de múltiples maneras. A Elena Gálvez, Gabriela Ruales, Pedro Bermeo, Martín Carbonell y David Suárez de Yasunidos, por haberme acogido, aunque sea por un momento, en el espacio fraternal del activismo. A Oswaldo Terreros, Gabriela Chérrez, Gabriela Fabre, Gabriela Cabrera y David Palacios, quienes han valorado mi trabajo profesional desde los lazos afectivos. A Alexandra Kennedy-Troya y Rodolfo Kronfle Chambers, por sus valiosos consejos sobre cómo emprender, con rigurosidad y autocrítica, el trabajo de la Historia del Arte.

Tabla de contenidos

Introducción	11
1. Problema de investigación, estado del arte y objeto de estudio	12
2. Enfoque teórico y marco conceptual	15
2.1 Representación	16
2.2 Práctica artística	18
2.2.1 La <i>práctica artística</i> en los debates de la Historia del Arte	20
2.2.2 La <i>práctica artística</i> en los Estudios Culturales y Visuales	23
3. Metodología de estudio de las prácticas artísticas	28
Capítulo uno	31
Arte y ecologismo en <i>Selva</i> de Christian Proaño	31
1. Introducción	31
2. El lugar de enunciación en la investigación	32
3. <i>Selva</i> en el contexto del ecologismo y Yasunidos	35
4. Aproximación a <i>Selva</i> desde la estética política de Jacques Rancière	41
5. Aproximación a <i>Selva</i> desde los imaginarios culturales en la historia del arte ecuatoriano	49
5.1 <i>Selva virgen</i>: la feminización de la naturaleza	50
5.2 <i>Infierno verde, muralla vegetal</i>: la selva como el lugar de la barbarie	51
5.3 “Ecuador, país amazónico”	52
5.4 La selva mágica y surreal	54
5.5 El imaginario ecologista de la selva amazónica	56
6. Aproximación a la sonoridad disidente de <i>Selva</i>	58
6.1 El <i>paisaje sonoro</i> en la práctica artística de Christian Proaño	58
6.2 <i>Selva</i> en el paisaje sonoro de la ciudad	61
Capítulo dos	65
Arte y ecología en <i>Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)</i>	65
1. Introducción	65

2. El lugar de enunciación en la investigación	66
3. Esquizofrenia cartográfica en el Yasuní	67
4. Análisis visual de la propuesta artística	72
4.1 Visualidad	73
4.2 Imagen	74
4.3 Mirada	75
5. La naturaleza del post-antropoceno	76
5.1 Naturaleza vs. Cultura	78
5.2 Una poética híbrida	79
5.3 Hacia un post-antropoceno	81
6. Arte, paisaje y tecnología	83
6.1 Perspectivas críticas sobre la relación entre arte y tecnología	84
6.2 La metáfora de un paisaje biotecnológico	90
Conclusiones	95
Lista de referencias	99
Anexo No. 1	109
Estado del arte: bibliografía referencial para la investigación	109
Anexo No. 2	117
Representaciones artísticas referidas en esta investigación	117

Introducción

En el mes de julio de 2014 conocí la selva amazónica en un viaje organizado por el colectivo Yasunidos y la organización Amazon Watch. El destino fue la comunidad cofán de Zábalo, en el corazón de la Reserva de Producción Faunística Cuyabeno, provincia de Sucumbíos (Ecuador). Salimos desde la ciudad de Quito hasta la parroquia Dureno por vía terrestre y, luego, en una embarcación fluvial por el río Aguarico, uno de los afluentes más extensos de la Amazonía ecuatoriana. El periplo fue parte de una misión en la que participaron miembros de distintas organizaciones ecologistas. En Zábalo nos esperaba el líder cofán Fidel Aguinda para proporcionarnos información sobre un nuevo derrame de petróleo en la zona, y las afectaciones que esto había producido en la comunidad, cuya fuente principal de agua es el río. La idea era difundir esta noticia desde la capital. El trayecto empezó en la sede de la organización Acción Ecológica en Quito, y terminó con la publicación de la “Carta abierta de Yasunidos a Petroamazonas EP” (Barham y otros, 2014), suscrita por quienes realizamos la misión¹. Posteriormente, también se difundió un video con imágenes grabadas por el activista Pedro Bermeo durante el viaje, el cual editamos conjuntamente con el artista Christian Proaño (Yasunidos 2014).

En lo posterior contextualizaré mi experiencia con Yasunidos en el marco de la presente investigación, pero por ahora resalto mi propia relación con la selva amazónica que empezó en aquella travesía, un vínculo efímero pero potente que me llevó a interesarme por las representaciones de esta región. La búsqueda de sentido de aquella experiencia me condujo a desarrollar investigaciones en las que he analizado los modos de ver la selva amazónica en el arte moderno y contemporáneo. Mi objetivo ha sido reconocer cómo he construido mi propia mirada en relación con las perspectivas históricas. Estas iniciativas las he emprendido en el campo de la historia, la crítica y la curaduría de arte, pues para mí son espacios desde donde puedo pensar ese mundo, ecosistema, territorio o metáfora que llamamos Amazonía, en una práctica profesional que no desligo de mi vida íntima. La presente investigación surge bajo este aliento. Mi

¹ Martín Carbonell, David Suárez, Pedro Bermeo, Carla Espín, Leo Cerda y Vanessa Barham, activistas del colectivo Yasunidos, Libera! Ecuador, Amazon Watch y Unión de Afectados por Texaco, respectivamente, y yo.

propuesta es reflexionar sobre las representaciones de la selva amazónica en el arte contemporáneo, un tema que he trabajado anteriormente de forma parcial.

A continuación, expongo los aspectos introductorios de este documento: el problema de investigación, el estado del arte, el objeto de estudio, la pregunta central, los objetivos, el marco teórico y conceptual, y la metodología.

1. Problema de investigación, estado del arte y objeto de estudio

La representación de la selva amazónica en el arte ecuatoriano data de inicios de la República, pero los antecedentes se remontan a los relatos de los conquistadores y colonizadores, cuyas descripciones de una selva virgen, mágica, infernal, crearon los cimientos de un imaginario social y cultural que permanece hasta hoy. A fines del siglo XIX e inicios del XX, los paisajes de los artistas viajeros representaron un modo de imaginar la selva acorde con los discursos políticos y culturales que promovían un imaginario nacional. Los intelectuales, así como los funcionarios políticos, veían en esta región un territorio inhóspito, habitado por *salvajes* que debían ser *civilizados*, pero colmado de recursos a explotar en función del desarrollo social y económico del país. Posteriormente, luego de la Guerra de 1941 con el Perú, un imaginario diferente emergió en las representaciones de la selva en el arte moderno. El conflicto bélico, que significó la pérdida de gran parte del territorio amazónico para el Ecuador, promovió un discurso nacionalista, reflejado en la emblemática frase de las Fuerzas Armadas “El Ecuador ha sido, es y será país amazónico”. Fue en la década de los ochentas cuando comenzó a conformarse un nuevo imaginario, promovido en parte por las campañas de las organizaciones ambientalistas y ecologistas. Desde esta perspectiva la selva fue concebida como un ecosistema que debe ser protegido por su biodiversidad, y por ser el hábitat de pueblos indígenas aislados. En el arte contemporáneo este imaginario hoy es predominante, sin embargo, llama la atención que en la gran mayoría de obras que recurren a un discurso ecologista también están presentes los imaginarios coloniales de la selva virgen, fantástica e inaccesible.

Un giro social o político en las representaciones de la selva se puede constatar desde hace algunos años en varias propuestas artísticas. Me refiero al interés de los artistas de explorar realidades sociales o conflictos políticos en las comunidades y territorio de la

Amazonía. En algunos casos se plantean diálogos con organizaciones ecologistas y comunidades de colonos o indígenas, o se realizan acciones activistas a través del arte. Pablo Cardoso, Angélica Alomoto, Sofía Acosta “La Suerte”, Fernando Falconí “Falco”, Mesías Maiguashca, Gonzalo Vargas, entre otros, desarrollan parte de su trabajo en este sentido. Algunos concursos han promovido el tema ecológico, así como exposiciones y residencias de arte contemporáneo.² En estos eventos se observan imágenes y referencias artísticas de la Amazonía desde miradas ambientalistas o ecologistas. Sin embargo, a pesar de su proliferación en años recientes, las representaciones de la selva amazónica en el arte contemporáneo no han sido estudiadas de manera profunda.

Aunque existen investigaciones realizadas por la historiadora del arte Alexandra Kennedy-Troya y el historiador Segundo E. Moreno sobre los paisajes de la selva desde la Colonia hasta inicios del siglo XX, el período que va desde 1930 hasta 1980, en el que se desarrolló el arte moderno ecuatoriano, no cuenta con aproximaciones desde la Historia del Arte. La ausencia de estudios especializados en este tema me llevó a presentar una ponencia titulada “Representaciones de la selva amazónica en el arte moderno del Ecuador (1941-1972)”, conjuntamente con Guillermo Morán, en las II Jornadas de Arquitectura e Historia del Arte de la Universidad de Cuenca, organizadas por Kennedy en el 2017 (Valdez y Morán 2017b). Este texto constituye un antecedente de la presente investigación, así como la infografía “La selva amazónica en las prácticas artísticas contemporáneas”, que elaboramos con Morán para el sitio de crítica de arte *Paralaje.xyz* (Valdez y Morán 2017a). Al realizar este documento constatamos que tampoco existen investigaciones dedicadas al tema en el arte contemporáneo.

Varios estudios de historiadores, críticos y curadores de arte locales han abordado obras y procesos artísticos vinculados a la reflexión sobre la naturaleza, el paisaje, la ecología y el ecologismo. En esta investigación encontré textos referenciales de María de

² Algunos ejemplos recientes son: la Residencia “Selva. Arte y Biodiversidad” organizada por Simbionte, Festival de artes y ciencias (Macas, 2019); la Residencia “Naturalezas Híbridas. Fricciones entre arte y ecologismo”, organizada por Truequé (Ayampe, 2019), en la cual realicé la curaduría; la exposición “Selváticas” en el espacio cultural Chawpi (Quito, 2018); la exposición “La mesa está servida” de Andrea Zambrano Rojas en la galería No Lugar (Quito, 2018); la exposición “Selva. Av Flora Amazónica” de Mo Vásquez en +Arte Galería Taller (Quito, 2018); la edición 2017 del Festival de Artes al Aire Libre, organizada por el Municipio de Guayaquil, que estuvo dedicada al tema ecológico de la naturaleza; el evento “Agua” de la exposición “Universo Libre” de Yoko Ono en el Centro Cultural Metropolitano de Quito (2018), y en el que participan artistas locales y regionales, también promueve un arte con interés ecologista; y la residencia internacional de arte contemporáneo “Difesa della natura” (2014), organizada por la galería No Lugar, que planteó explorar la relación Arte-Naturaleza en espacios de Quito e Intag (población de la provincia de Imbabura donde se han realizado procesos comunitarios de resistencia a la minería).

Carmen Carrión, Rodolfo Kronfle Chambers, María Guadalupe Álvarez, María Fernanda Cartagena, Trinidad Pérez, Mónica Vorbeck y otros. Sus aportes constituyen una bibliografía importante, sin embargo, ninguno se centra en las representaciones de la selva amazónica. En el Anexo No. 1 consta una lista de artículos revisados; esta selección demuestra que, a pesar de constituir un tema recurrente en el arte, las representaciones de la selva amazónica no cuentan con estudios especializados, sino que, más bien, los textos (en su mayoría reseñas o críticas) se han dedicado a analizar o reflexionar sobre obras, exposiciones y eventos específicos, de manera coyuntural y parcial.

A partir del estado del arte, propongo realizar un análisis de casos que ofrezca insumos para una investigación más amplia en el futuro. Mi objeto de estudio serán las propuestas artísticas *Selva* (2013-2014) de Christian Proaño y *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)* (2014-2015) de Paúl Rosero Contreras. La elección de estas obras se fundamenta en los siguientes aspectos: 1) construyen una representación de la selva amazónica; 2) desarrollan lenguajes y medios del arte contemporáneo desde un enfoque investigativo y experimental; 3) los autores han manifestado un interés en los debates ecológicos y ecologistas más allá de los proyectos mencionados; y, 4) las propuestas surgieron durante el contexto del debate público en torno a la explotación petrolera del Parque Nacional Yasuní, que ocurrió entre el año 2013 y 2015, un momento histórico para el ecologismo ecuatoriano y decisivo para mi investigación, en el que comencé a aproximarme a la selva amazónica como ecosistema, territorio y metáfora de la lucha ecologista.

Una primera aproximación a las obras mencionadas me llevó a plantear la siguiente pregunta de investigación: ¿De qué formas se abordan los debates ecológicos y ecologistas en las representaciones de la selva amazónica que aparecen en las propuestas artísticas *Selva* de Christian Proaño y *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)* de Paúl Rosero Contreras? En esta interrogante me interesa distinguir la *ecología*, una “ciencia que estudia los seres vivos como habitantes de un medio, y las relaciones que mantienen entre sí y con el propio medio”, del *ecologismo*, un “movimiento sociopolítico que propugna la defensa de la naturaleza y la preservación del medio ambiente”³, pues ambos constituyen campos de conocimiento y prácticas distintas en cuanto a lo social, cultural y político, y sus debates provienen de diferentes epistemologías.

³ Ambas definiciones aparecen en el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia Española, versión digital: <https://dle.rae.es>

En correspondencia con la pregunta de investigación, el objetivo principal consiste en analizar las representaciones de la selva amazónica en ambas propuestas artísticas, de acuerdo a sus particulares contextos de producción. Cada capítulo desarrollará uno de los objetivos específicos. En el primero, estudiaré la representación de la selva amazónica en *Selva* de Christian Proaño, a través de un análisis del contexto social y político, los antecedentes en la historia del arte, la apuesta estético-política, y la representación sonora. En el segundo capítulo, realizaré lo propio en *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)* de Paúl Rosero, concentrándome en la relación entre arte y ecología desde los debates antropológicos sobre naturaleza y cultura, así como en la relación entre arte, paisaje y tecnología desde la teoría del arte.

2. Enfoque teórico y marco conceptual

Para estudiar las representaciones de la selva amazónica en el arte contemporáneo utilizaré las nociones de *representación* y *práctica artística* provenientes de los Estudios Culturales, los Estudios Visuales y la Historia del Arte. Me interesa analizar el objeto de estudio desde la perspectiva crítica de los Estudios Culturales y Visuales, pues las mencionadas representaciones surgen en un contexto social y político (el debate público sobre el Yasuní) que es fundamental para entender su pertinencia y valor en el campo cultural. Mientras que los aportes de la Historia del Arte permiten establecer relaciones con los antecedentes locales en el arte moderno y contemporáneo.

En cuanto a la noción de *representación*, utilizaré como referente principal la aproximación teórica de Stuart Hall, fundamentada en los aportes de Ferdinand de Saussure, Charles Pierce, Roland Barthes, Jacques Derrida y Michel Foucault. Con respecto a la idea de *práctica artística*, me referiré a una reflexión propia de la Historia del Arte, que abandona la noción de *obra de arte* para abordar los procesos artísticos desde mediados del siglo XX, en diálogo con los aportes de los Estudios Culturales y Visuales que se aproximan a ella en cuanto *práctica social* o *producción simbólica*. Los autores que abordaré en este tema son la historiadora y crítica de arte cubana María Guadalupe Álvarez, el teórico y crítico de arte español José Luis Brea, el teórico colombiano Víctor Manuel Rodríguez, y la teórica española Ana María Guasch.

En el Ecuador el uso del término *práctica artística* es recurrente en el campo del arte contemporáneo, pero no siempre existe una reflexión en torno a su definición y

antecedentes históricos, por esto es oportuno analizar teóricamente esta idea para, luego, plantear una metodología de estudio de las propuestas artísticas de Rosero y Proaño.

2.1 Representación

La *representación* es un concepto fundamental en los Estudios Culturales británicos, que surgieron en el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos (CCCS) de la Universidad de Birmingham (Reino Unido), a través de las investigaciones del sociólogo británico Richard Hogarth a la cabeza (quien acuñó el término), el historiador británico Edward P. Thompson y el teórico cultural jamaquino Stuart Hall. Este último desarrolló una investigación en torno a las teorías de la representación desde la lingüística de Ferdinand de Saussure hasta los estudios sobre conocimiento y poder de Michel Foucault.

Para Stuart Hall, la “representación es la producción de sentido de los conceptos en nuestra mente mediante el lenguaje” (Hall 2010, 447-8). El lenguaje funciona a partir de signos en una colectividad que comparte los códigos que permiten interpretarlos, en un mismo espacio y tiempo determinados, es decir, que comparte una misma cultura. El sentido no reside en el objeto, sino que son las personas las que lo fijan mediante un lenguaje determinado. El autor llama a ésta una teoría de la representación con un enfoque constructivista: “nosotros construimos el sentido usando sistemas representacionales (conceptos y signos)” (Hall, 454), y afirma que la “representación es una práctica, una clase de *trabajo* (la cursiva es mía), que usa objetos materiales y efectos. Pero el sentido depende, no de la cualidad material del signo, sino de su función simbólica” (Hall, 455). En resumen, la “representación es la producción de sentido a través del lenguaje [...] El sentido es producido por la práctica, por el «trabajo» de la representación. Es construido mediante la significación —es decir por las prácticas que producen sentido—” (Hall, 457).

Esta noción se fundamenta en la lingüística de Saussure y la semiótica de Roland Barthes, quienes ofrecieron métodos de estudio de las estructuras del lenguaje y de las prácticas culturales. Pero Hall intenta ir más allá. Para él, es necesario considerar las cuestiones de poder que atraviesan a la representación, por cuanto ésta es una producción de conocimiento social. De igual modo, retoma la cuestión del sujeto que el enfoque semiótico había desplazado del centro de su análisis (Hall, 468). Para ello, se apoya en

Foucault, y estudia la representación como producción de conocimiento, antes que de sentido, a través del *discurso*.

Foucault desplaza el énfasis que pone estructuralismo en el lenguaje hacia la noción de *discurso*, entendido, según Hall, como

un conjunto de enunciados que permiten a un lenguaje hablar —un modo de representar el conocimiento sobre— un tópico particular en un momento particular [...] El discurso es sobre la producción del conocimiento por medio del lenguaje. Pero [...] dado que todas las prácticas sociales implican un sentido, y el sentido configura e influencia lo que hacemos —nuestra conducta— todas las prácticas tienen un aspecto discursivo (Hall, 469).

En esta noción, Foucault trasciende la división entre lenguaje (lo que se dice) y práctica (lo que se hace). Un mismo discurso, característico de una episteme (“un modo de pensar o un estado de conocimiento en un momento histórico”) aparece en diversos textos, conductas e instituciones (Hall, 470). Al analizar un discurso —como el de la locura— se deberá considerar los enunciados que crean conocimiento, las reglas que los rigen, los sujetos que personifican el discurso, cómo este conocimiento se convierte en una *verdad*, y las prácticas institucionales que trabajan con los sujetos (Hall, 471). Para Foucault, el discurso está situado históricamente, y nada existe fuera de él, es decir no se producen sentidos, representaciones o sujetos fuera de él.

Hall resalta el interés del teórico francés en “las relaciones entre conocimiento, poder y cuerpo en las sociedades modernas” (Hall 472), pues esto afecta al enfoque construccionista sobre la representación, la saca de una teoría formal y le da “un contexto histórico, práctico y «mundano» de operación” (Hall, 471). La noción de saber/poder también es significativa, pues interrelaciona la producción de conocimiento con la forma en que circula el poder en las distintas esferas del relacionamiento social (esto, en particular, lo distancia de la teoría marxista y de la lucha de clases).

Hall se pregunta “¿Dónde está el sujeto?” (477). Para Saussure, el sujeto se encuentra en los actos del habla; pero, para Foucault, es el discurso el que produce el conocimiento, no el sujeto: “el sujeto es producido dentro del discurso”, está *sujetado* a él, no existe fuera de él (Hall, 477). Desde esta perspectiva, no se entiende al sujeto como centro y autor de la representación. El interés de Foucault era investigar, históricamente, cómo los individuos se vuelven sujetos, y el papel del poder en este proceso.

Para Hall, el discurso no sólo produce sujetos sino también posiciones (*posiciones-sujeto*) en las que el discurso adquiere un mayor sentido. “Este enfoque tiene implicaciones radicales para una teoría de la representación. Ya que sugiere que los

discursos mismos construyen las posiciones-sujeto desde las cuales ellos se vuelven más significativos y tienen efectos” (Hall, 478). A pesar de la diferencia social, racial o de género, las personas se identifican con una posición construida por el discurso, y se convierten, de esa forma, en sujetos de su saber/poder.

A partir de la revisión teórica de Stuart Hall, basada en las ideas de Foucault, utilizaré la noción de representación como una práctica de sentido que se articula a través de un lenguaje, que tiene una dimensión material y se produce en el marco de una colectividad que comparte una misma cultura. La representación constituye una producción de conocimiento enmarcada en el orden de un discurso, y atravesada por cuestiones de saber/poder que operan en los cuerpos de los sujetos. Los sujetos de la representación son producidos por el discurso, y, por lo tanto, asumen las posiciones que éste les otorga epistemológicamente. Esta noción me permitirá analizar el sentido de las representaciones de la selva amazónica, y cómo se enmarcan en los discursos del arte, la ecología y el ecologismo, cómo se producen materialmente, cómo se desarrollan en cuanto prácticas simbólicas en los espacios sociales de circulación, y cuáles son las ideas políticas que las atraviesan.

2.2 Práctica artística

A mediados del siglo pasado emergieron los indicios de una ruptura en la manera de concebir el arte con respecto a los procesos históricos del arte moderno y su tradición estética. Ejemplo de ello fueron las manifestaciones artísticas de Fluxus, el happening, el arte pop, el arte conceptual, el minimalismo, el body art y el performance, entre otras, que cuestionaron las ideas de novedad y perdurabilidad material de la obra de arte, la noción del artista como autor y genio creador, así como la especificidad del medio artístico.

Paralelamente a los procesos del arte, desde los años sesenta se desataron debates sustanciales en la crítica, la filosofía y la teoría del arte, que influyeron en un replanteamiento de la historia del arte occidental. Los aportes de Michel Foucault, Jacques Derrida, Arthur Danto, Rosalind Krauss, Peter Burger, Frederic Jameson, Hal Foster, entre otros, son fundamentales para entender los cambios en la concepción histórica del arte. Así mismo, desde los años sesenta los Estudios Culturales constituyeron un campo de investigación interdisciplinar de las representaciones artísticas, conjuntamente y en diálogo con las representaciones visuales de la publicidad, el cine, la televisión, la arquitectura, etc. Los nuevos enfoques desarrollados por Richard Hoggart,

Stuart Hall, Raymond Williams y Angela McRobbie influenciaron a las ciencias sociales y humanidades.

Uno de los nuevos campos interdisciplinarios que recibieron influencia de los Estudios Culturales fue la Nueva Historia del Arte. En la década de los ochentas, Norman Bryson, A. L. Rees y Frances Borzello publicaron investigaciones en las que incorporaron enfoques post-estructuralistas, de los estudios culturales y las perspectivas feministas en las narraciones de la historia del arte.⁴ Años más tarde, Jonathan Harris publicó una introducción crítica a este nuevo campo de estudios a inicios del siglo XXI, en el que desarrolló enfoques críticos en diálogo con los estudios culturales, feministas y de género, el psicoanálisis, entre otros.

Otra vertiente fue el campo de los Estudios Visuales desarrollados en EE.UU. por teóricos como W.T.J. Michell, Keith Moxey, Martin Jay, Mieke Bal, Matthew Rampley, entre otros, y en España por José Luis Brea y Ana María Guasch. Estos estudios surgieron en relación con los Estudios Culturales sobre visualidad, pero también estaban vinculados a las teorías de la imagen, el giro icónico, la cultura visual y los nuevos medios.⁵ En la década del 2000, investigadores latinoamericanos comenzaron a buscar un lugar de enunciación propio en este campo. De esa manera, surgieron los Estudios Visuales desde América Latina, un espacio de teorización que intentan localizarse regionalmente, en diversas zonas del continente, y que, en el Ecuador, incorporó la crítica decolonial como estrategia discursiva (León, 2010).

Intentaré articular los aportes de los antecedentes mencionados para pensar una noción de *práctica artística* que sea coherente con la noción de *representación* que utilizaré para analizar las propuestas de Christian Proaño y Paul Rosero Contreras.

⁴ Resaltan las siguientes publicaciones: *The New Art History* (1986), editada por A.L. Rees y Frances Borzello, que incluye ensayos como “Reviewing art history” de Dawn Ades, “Feminism, art history and cultural politics” de Lynda Nead, “The new art history and art criticism” de Paul Overy, “History of art and the undergraduate syllabus: is it a discipline and how should we teach it?” de Marcia Pointon, entre otros; *Calligram. Essays in New Art History from France* (1988), editada por Bryson, que incluye ensayos de Jan Mukarovsky, Ives Bonnefoy, Julia Kristeva, Jean Baudrillard, Louis Marin, Michel Foucault, Roland Barthes, Michel Serres y Jean-Claude Lebensztejn; y *The New Art History. A critical introduction* (2001) de Jonathan Harris.

⁵ Queda pendiente una exploración de los Estudios Visuales en la teoría francófona, alemana y los países de la ex Unión Soviética.

2.2.1 La *práctica artística* en los debates de la Historia del Arte

En el ensayo “Historia y entusiasmo: otra vuelta de tuerca al final del milenio”, la historiadora y crítica del arte cubana María Guadalupe Álvarez analiza el cambio de rumbo de la Historia del Arte, y los nuevos problemas estéticos en torno a la definición de arte que surgieron desde la segunda mitad del siglo XX. Sus ideas se enmarcan en los debates filosóficos, históricos y estéticos desarrollados por Arthur Danto, Frederic Jameson, Michel Foucault, Norbert Lynton, Stefan Morawsky, Ad Reinhardt, Donald Judd, G. Dikie, H. R. Jauss, Néstor García Canclini, Bohdan Dziemidok y otros.

La definición de arte del modernismo, inscrita en la tradición estética occidental, proponía características estructurales que permitían diferenciar a una obra de arte de otros artefactos culturales: su autosuficiencia, la figura del artista (un meta-sujeto dotado para objetivar su excepcionalidad en el objeto artístico) y el privilegio de la experiencia estética para acercarnos a lo artístico. Estos parámetros entraron en crisis a mediados de la pasada centuria, al igual que la propia Estética como disciplina autorizada para sustentarlos. La Historia del Arte tuvo que replantearse sus conceptos y métodos de estudio. Según Álvarez, el concepto de *fractura epistémica* planteado por Foucault en sus estudios sobre el saber fue fundamental, porque en lugar de pensar en una continuidad histórica, se dio valor a las rupturas y discontinuidades que forman nuevas subjetividades, que cuestionan la autoridad del saber y propician nuevos discursos. El concepto de *narración* también fue relevante, pues se cuestionó la pretensión de crear *narrativas totalizantes*; en su lugar, se puso énfasis en la figura del *narrador*, un sujeto no omnisciente, sino ubicado en un contexto histórico, social y cultural (Álvarez, 2017/2006, 3-8).

La crisis de los grandes relatos totalizadores surge de esta nueva perspectiva. Álvarez resalta que toda narración histórica es precaria, por cuanto sus significados dependen de su contexto de actualidad. Y, dado que la historia no concluye, sino que siempre sigue su curso, un relato puede ser reescrito a la luz de una nueva época con la incorporación de nuevos significados y formas de interpretación.

Retomando a Foucault, la autora se enfoca en las cuestiones de poder que engarzan el discurso histórico. El trabajo de la Historia del Arte está atravesado por una mirada hegemónica que establece una geografía simbólica, la cual organiza los centros y las fronteras del orden discursivo. Al reconocer esta situación es posible señalar cómo las

relaciones de poder influyen en la concepción del arte, determinando clasificaciones, tipologías y periodizaciones. “La Historia es, por tanto, una construcción inteligible estructuralmente, carente de fundamento ontológico y discernible en los términos de la autoridad que ejerce” (Álvarez, 10).

Comprendida de esta manera la Historia del Arte pone en relieve su dimensión política, así como la necesidad de cuestionar cualquier rezago esencialista en la concepción histórica del arte. Esta nueva perspectiva afecta a la noción moderna de la *obra de arte* porque cuestiona los parámetros tradicionales de artisticidad, autenticidad, autosuficiencia, genialidad creativa, perdurabilidad y virtuosismo técnico, que ya no son útiles para distinguir al objeto artístico de otros objetos culturales.

Según Álvarez, fueron los artistas quienes en los años sesentas renovaron la definición de arte, a partir de sus propios conceptos, producción artística y postura crítica, ya que la Estética clásica o la Historia del arte, en aquel momento, fueron incapaces de acoger el espíritu transgresor de las obras, que incorporaban elementos extra-estéticos provenientes de la cultura, el contexto social y geográfico. Los métodos de estas disciplinas, al restringirse a la tradición artística moderna, resultaban insuficientes para abordar los desplazamientos del arte hacia el uso y la apropiación de significados culturales. Este fenómeno no podía explicarse únicamente en términos históricos o estéticos. Fue recién en la década de los setentas cuando la Nueva Historia del Arte comenzó a pensar, de manera autocrítica, la disciplina tradicional, y a elaborar nuevas narraciones en diálogo con las reflexiones filosóficas y los Estudios Culturales (Jõekalda 2013).

Para la autora cubana, en los sesentas, varios artistas inscribieron sus propuestas en una formación cultural que excedía los límites del arte, y que no respetaba las reglas tradicionales heredadas de las Bellas Artes. La Historia del Arte dejó de ser un referente privilegiado para las nuevas creaciones. Por ejemplo, en las “12 reglas para una nueva academia” (1957) de Ad Reinhart y en el texto “Objetos Específicos” (1965) de Donald Judd, se observan nuevos conceptos de arte que se separan de la tradición.⁶ Este cambio también influyó en la concepción del lenguaje y la expresión artística:

⁶ Según refiere Álvarez, “Ad Reinhart en 1953 apuntaba en un memorable artículo que en 1957 se publicaría en la revista Art News con el título “12 reglas para una nueva academia”: «la tradición del arte se sostiene como el modelo antiguo presente de lo que ya ha sido alcanzado y no necesita alcanzarse de nuevo. La tradición enseña al artista lo que no debe hacer»” (Álvarez, 14).

... la insistencia en los significados culturales y en la dimensión significativa de la estructura artística se separa de la idealización de las experiencias con las “obras” en el sentido moderno. La obra concebida como dato o artefacto cultural se afianza en una conciencia post-aurática que influirá en los propósitos de los artistas, en la evaluación de la crítica, en la recepción del público y, por supuesto, moverá los cimientos a la institución tradicional del arte, reclamando de ésta un compromiso y una flexibilidad de criterios inéditos en el estratificado mundo artístico (Álvarez, 16).

Los nuevos conceptos de arte, al cuestionar los lenguajes tradicionales y sus ideologías estéticas, abrieron la posibilidad de utilizar diversos medios y materiales que funcionaran como fuentes de sentido: “Este proceso cancela la codificación estética [...] La obra pasa, en este caso, de ser específica de un medio, a ser culturalmente específica, y eso es, precisamente, lo que la instituye como valor” (Álvarez, 17). De este modo, la obra se desenvuelve en un *campo expandido* (Krauss 1979), se abre a otros saberes y campos de conocimiento que le dan sentido.

La autora valora los avances del post-estructuralismo, el enfoque semiótico y la deconstrucción en el nuevo análisis cultural: “Las teorías y las prácticas artísticas adscritas a esta perspectiva, emplazan los referentes y socavan su poder en la producción de significados. Así, historia y los valores que la sustentan se revelan como armazones alzados desde un lugar de la mirada” (Álvarez, 20). Estos presupuestos posibilitan una nueva crítica de la representación, post-sustancialista, y el reconocimiento de que “el único modo de representar el mundo es reconociendo nuestro lugar en la historia de esas representaciones” (21). Es decir, ubicándonos en nuestro lugar de enunciación dentro de una geografía simbólica.

Las *prácticas simbólicas*, para Álvarez, no pueden ser abordadas únicamente desde la Estética o la Historia del arte porque no continúan sus tradiciones. Frente a esa ruptura con ambas disciplinas, ella propone algunos criterios de análisis:

... la eficiencia sociocultural de las ideas que la obra mueve, la puntería en la selección de los medios, la excelencia en su uso, la colocación dentro de una estrategia que desate interpretaciones sugestivas, la explotación, a favor de la intencionalidad, de la circunstancia en la cual la obra se inscribe, la cualidad del emplazamiento, la resonancia en el medio cultural (22).

A estos aspectos se suma la disolución de la antigua barrera entre alta y baja cultura, entre cultura global y local, y un creciente interés en las culturas populares, los nuevos medios, entre otros.

La autora también se refiere a las teorías culturoológicas de los años sesenta,⁷ que enfatizaron la relación entre arte y cultura, y que, en lugar de ponderar el valor estético, pensaron en cómo se construye socialmente el valor artístico. Metodológicamente este enfoque utilizó nuevas categorías para analizar la producción, la circulación y el consumo de arte, de las cuales cabe mencionar las nociones de *práctica social*, *práctica artística*, *mundo artístico*, *contexto cultural*, entre otras. Estos términos evidencian un desplazamiento del paradigma estético basado en las nociones de *obra*, el *artista* y la *experiencia estética* (24), y una crisis del concepto moderno de *autonomía estética*. También expresan el surgimiento de un concepto plural de arte, en el cual la disputa por la definición de la obra de arte deja de tener sentido.

A partir de estas reflexiones, podemos concluir que la idea de *práctica artística* no responde a la tradición estética e histórica del arte occidental, sino que surge en un momento de ruptura y discontinuidad, en la década de los años sesenta, cuando varias corrientes artísticas abandonan la autosuficiencia del arte moderno para insertarse en el campo ampliado de la cultura. En una entrevista reciente (Valdez 2018d), Álvarez se refirió a la imposibilidad de establecer definiciones sobre qué es una *práctica artística*, porque ello significaría restituir una visión sustancial. Existen, más bien, múltiples aproximaciones a las mismas, desde diferentes enfoques teóricos y lugares de producción cultural. En este sentido, el relato histórico sobre las *prácticas artísticas* debe afincarse en la noción de *narración* —y no en una visión sustantiva, totalizante— y buscar el sentido en los contextos sociales, culturales y políticos en donde se producen. De igual manera, el *historiador-narrador* debe reconocer su propio lugar de enunciación —su propia mirada— al igual que ocurre con el artista y otros profesionales del arte en la actualidad.

2.2.2 La *práctica artística* en los Estudios Culturales y Visuales

Uno de los pensadores de habla hispana que contribuyó ampliamente a pensar los Estudios Visuales fue el crítico de arte español José Luis Brea. Su aproximación más

⁷ Se considera a Edgar Morin, filósofo y sociólogo francés, como el creador la teoría culturoológica, a partir de su obra *La cultura de masas en el siglo XX: El espíritu del tiempo*, publicada en la década de 1960.

radical al entendimiento de la *práctica artística* apareció en el manifiesto “Redefinición de las prácticas artísticas S. XXI”:⁸

No existen «obras de arte». Existe un trabajo y unas prácticas que podemos denominar artísticas. Tienen que ver con la producción significativa, afectiva y cultural, y juegan papeles específicos en relación a los *sujetos de experiencia*. Pero no tiene que ver con la producción de objetos particulares, sino únicamente con la impulsión pública de ciertos efectos circulatorios: efectos de significado, efectos simbólicos, efectos intensivos, afectivos... Esa producción nunca debe confundirse con objeto o forma alguna: es un operador que se introduce con eficacia en algún sistema dado, desestabilizando la ecuación de equilibrio que lo gobierna... (Brea 2003, 120).

La *redefinición* de las *prácticas artísticas* que aborda el documento parece heredar los debates post-sustancialistas de la Historia del Arte anteriormente mencionados, pero introduce la necesidad de salir de un régimen disciplinar tradicional para estudiar el arte en la era del capitalismo cultural, en donde prima la cultura visual. Brea propone el campo de los Estudios culturales sobre visualidad o Estudios Visuales, desde donde se conciben otras ideas en torno a la práctica artística.

En el ensayo “El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural” el autor plantea superar las ideas tradicionales de *representación*, *autonomía*, *autor*, *producción de objeto* (que mantiene al arte inserto en la esfera del coleccionismo y el mercado) y la *institución artística* encargada de patrimonializar la *mercancía artística* (Brea, 120-123). Frente a ello, propone pensar el arte como un “generador de contenidos específicos destinados a su difusión social” (123), pues éste ocurre en los intercambios que se dan en el espacio público.

El autor enfatiza que las prácticas artísticas deben redefinirse frente a las transformaciones sociales actuales que priorizan “el trabajo inmaterial, la producción de sentido y la afectividad, el trabajo intelectual y pasional” (125), en detrimento de la producción material de objetos. Esto afecta a la dimensión económica del arte, pues, en lugar de continuar con transacciones de tipo comercial, las prácticas artísticas entrarán en una economía de producción y distribución (17). En cuanto al valor que cobra la propiedad intelectual en las nuevas economías, se propone pasar del esquema “emisor → receptor”, a un nuevo esquema rizomático de *usuarios*. La idea es dejar de pensar la propiedad de acuerdo a la tríada identidad-autoría-propiedad, fundada en un sentido

⁸ La crítica de arte cubana Magaly Espinosa compartió el manifiesto en la Revista Arte Cubano No. 1 (2001), y refirió que éste fue el resultado de una reunión de filósofos y estetas españoles que intentaron pensar el estado del arte a inicios del nuevo siglo. En el grupo se encontraba Brea, quien leyó el texto en el evento teórico de la 7ma. Bienal de La Habana en el año 2000.

jurídico-religioso, y pasar a un orden bio-tecno-político (126).⁹ El artista como productor pasaría de ser una figura simbólico-totémica a ser un *participante* de procesos sociales de producción de sentido (127). En relación a la crisis de las instituciones sociales como la familia, la educación, la religión y la patria, los imaginarios sociales cobran una mayor importancia en los procesos identitarios ligados a formas de producción cultural visual. Las prácticas artísticas tienen la responsabilidad de crear imaginarios alternativos frente a los mecanismos hegemónicos que producen subjetividades e identidades, así como descubrir los modos de producción de las representaciones dominantes.

En lugar de ser funcionales al entretenimiento de las industrias culturales, las prácticas artísticas deben situar un *diferendo crítico* que las distinga, es decir “las condiciones para que, dándose efectivamente en su marco, puedan estas prácticas servir a los intereses que constituyen por genealogía y lugar abstracto su misma determinación antropológica” (17). Esto no se refiere a soportes, medios o espacios de circulación, sino a formas de subjetivación que puedan surgir en la relación del receptor con las prácticas artísticas (20).

En resumen, la aproximación de Brea a las prácticas artísticas plantea que éstas deben redefinirse en el contexto del capitalismo cultural, en el cual las esferas de la economía y la cultura colisionan dando como resultado nuevas formas de subjetivación, identidad, sentido y afectividad, y una preponderancia del trabajo inmaterial frente a la producción material. En este panorama, las prácticas artísticas deben generar contenidos para ser difundidos socialmente en el espacio público. No existen emisores y receptores, sino participantes en un proceso social de intercambio, distinto al que conforman las industrias culturales y del entretenimiento, en las que prima lo visual. Frente a sus mecanismos productores de subjetividad, significado cultural y afectos, las prácticas artísticas deben producir alternativas (narrativas, situacionales y de mediación virtual) y develar los modos de producción y circulación de contenidos hegemónicos. Es decir, deben encontrar un *diferendo crítico* en esos espacios dominantes, para crear otras formas de subjetivación.

Los Estudios Visuales, para Brea, relevan a la Historia del Arte y la Estética en la tarea de estudiar a las prácticas artísticas, entendidas como prácticas sociales. En “Los Estudios Visuales: por una epistemología política de la visualidad” (2005), Brea parte de

⁹ En este punto, probablemente el autor se refiere a una transición entre la noción de propiedad basada en una autoría individual, a una nueva idea de propiedad fundamentada en la circulación biotecnológica y política de las prácticas artísticas.

una comparación con los estudios culturales de la religión de la teórica literaria e historiadora del arte Mieke Bal para describir su estudio de las *prácticas de visualidad que general significado cultural*. El autor intenta:

extrapolar la relación en que se encuentra un campo de prácticas sociales de naturaleza en última instancia cultural (en el ejemplo que tomo de Bal sería la práctica de una religión...) con su adscripción en el edificio de los saberes a una disciplina dogmática (en el ejemplo de Bal ésta era, obviamente, la Teología) y la emergencia final de un nuevo campo disciplinar aspirante a su estudio bajo una perspectiva crítica y, digámoslo así, “desmantelada” (de nuevo en el ejemplo de Bal, los “estudios de religión”) (Brea 2005, 6).

Brea utiliza el referente de Bal para estudiar una práctica social distinta, que será su objetivo de estudio: la práctica artística. En este sentido los estudios culturales del arte marcan una distancia con respecto a la concepción tradicional de la Historia del Arte y la Estética (disciplinas que se dedicaban, históricamente, al conocimiento sobre arte en las sociedades modernas occidentales) y apuntan a analizar críticamente cómo las prácticas artísticas se producen y se sitúan social, cultural y políticamente. Para el crítico de arte español, la noción de práctica artística como práctica social es la que fundamenta los “estudios culturales-visuales sobre lo artístico” (Brea, 7). En este sentido, sus ideas se conectan con lo propuesto por el teórico y curador colombiano Víctor Manuel Rodríguez:

Para nuestros propósitos, es necesario mencionar el giro radical que marca el paso de una definición del Arte como objeto para la apreciación, la exhibición y el consumo hacia una que lo considera como práctica social. El Arte, según esta perspectiva, es un campo que articula instituciones, profesiones, disciplinas académicas, públicos en torno a prácticas de formación, investigación, creación y circulación, así como apropiación. La concepción previa, que no desaparece, sino que compite con otras concepciones, centraba su análisis en las condiciones formales o sociales que rodeaban la valoración o la producción de un objeto artístico, haciendo énfasis en las formas como el objeto expresaba o aludía a dichas condiciones. El análisis contemporáneo aborda el campo como una red de significados en conflicto que al nombrar, valorar, clasificar y distinguir objetos o procesos como artísticos o no artísticos da lugar a dinámicas sociales y políticas que movilizan relaciones de poder. El campo del arte es entonces un territorio de conflicto social y cultural donde tienen lugar disputas por la producción y acumulación de capital cultural entre los distintos sectores sociales (Rodríguez 2003).

Rodríguez introduce dos cuestiones fundamentales: la noción de campo artístico y su dimensión política. Y, desde aquí, propone una diferenciación con los estudios de la Historia del Arte y otras disciplinas modernas:

A diferencia de la historia, la crítica de arte o ciertas perspectivas antropológicas, los Estudios Culturales se aproximan al Arte como *representaciones* que forman parte de

dinámicas en las cuales se movilizan asuntos de poder y subjetividad. Si los objetos culturales forman parte de un tejido textual más amplio, su análisis discursivo implica que deban examinarse a la luz de dinámicas institucionales, formas de regulación social, políticas de la diferencia social, racial, sexual, étnica y de género (Rodríguez 2003; el énfasis me pertenece).

Las representaciones y prácticas artísticas, de acuerdo a la noción de *campo artístico* (de Pierre Bourdieu), se encuentran siempre en conflicto, pugnando por alcanzar legitimidad. El objeto artístico no es considerando en su inmanencia, sino en cuanto está inserto en un contexto cultural amplio, atravesado por cuestiones de poder que emergen en las instituciones y relacionamientos en el espacio público.

Aunque las perspectivas de Brea y Rodríguez son centrales para repensar la categoría de *obra de arte*, y optar por las nociones de *representación* y *práctica artística*, cabe resaltar que ambos teóricos no contemplan las contribuciones de la Nueva Historia del Arte, un aspecto que sí considera Ana María Guasch al referirse a unas primeras manifestaciones en los años setentas alrededor del trabajo del historiador social Michael Baxandall y de Svetlana Alpers (Guasch 2005, 73). En ambos, “las imágenes son vistas como elementos centrales en las representaciones del mundo” (73). Guasch también menciona a otros historiadores del arte, como Michael Ann Holly, Keith Moxey, Mieke Bal y Norman Bryson, quienes renovaron la disciplina al estudiar las teorías del post-estructuralismo francés: la filosofía del lenguaje de Derrida, la teoría del poder de Foucault, y el análisis del concepto de identidad de Lacan.

Y fue así como nuevas lecturas de la semiótica, del psicoanálisis, de las teorías feministas llevaron a estos historiadores a trabajar en una historia de “las imágenes”, en las que importaba en un primer nivel más su “significado cultural” que su valor estético. Atrás quedaba una historia del arte entendida como un registro de obras maestras de elevado carácter estético con el canon de la excelencia “occidental” y atrás quedaba también una consideración de la obra como mero “reflejo” del contexto. Según [Michael Ann] Holly, **la Cultura Visual no estudia objetos, sino sujetos-objeto capturados en agrupamientos de significados culturales** que el crítico historiador tendrá que descifrar, produciendo un conocimiento nuevo, en lugar de comprometernos con la reproducción del antiguo (Guasch 2005, 73; el énfasis me pertenece).

Guasch enfatiza la diferencia entre obras de arte y *sujetos-objetos artísticos* que deben estudiarse de acuerdo a sus significados culturales desde nuevos enfoques críticos. (Para ella, los Estudios Visuales pueden “renovar nuestra universal y unificada Historia del Arte” por la percepción antropológica que tienen de la cultura. Su planteamiento consiste en que la disciplina se transforme en un “miembro interdisciplinar, interpretativo

y relativista” de los Estudios Visuales, pero no desarrolla metodológicamente esta propuesta).

De acuerdo con las ideas y reflexiones citadas, en el marco de esta investigación entenderé a la *práctica artística* como una práctica social y cultural de creación (visual, sonora, corporal, objetual) que, en lugar de reproducir los parámetros modernos de artisticidad (genialidad del autor, especificidad del medio, perdurabilidad de la obra, virtuosismo técnico y supremacía de la experiencia estética), produce significados y valores culturales a través de medios y lenguajes artísticos, tradicionales o innovadores. Una *práctica artística* reconoce su lugar de enunciación, su lugar histórico y geopolítico, así como sus antecedentes en las múltiples Historias del Arte, concebidas tanto como relatos totalizantes (desde una visión modernista) y como narraciones interpretativas (desde perspectivas contemporáneas). Reconoce, además, sus espacios sociales de circulación física y virtual. Esta idea funcionará de manera precaria en esta investigación, como una guía más que como definición, pues coincido con Álvarez en que resulta anacrónica una noción estable y sin conflictos de la *práctica artística*.

3. Metodología de estudio de las prácticas artísticas

La metodología de esta investigación se fundamenta en las reflexiones teórico conceptuales desarrolladas previamente, y responde a la pregunta de investigación: ¿De qué formas se abordan los debates ecológicos y ecologistas en las representaciones de la selva amazónica que aparecen en las propuestas artísticas *Selva* de Christian Proaño y *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)* de Paul Rosero Contreras?

Para analizar las representaciones de la selva utilizaré metodológicamente la noción de *representación* de Stuart Hall: una práctica de sentido que es articulada a través del lenguaje, y producida materialmente en un proceso cultural colectivo. Una práctica que implica una producción de conocimiento, que está enmarcada en el orden de un discurso histórico, y atravesada por cuestiones de saber/poder que se reproducen en los cuerpos de los sujetos. A través de esta idea, interpretaré las imágenes de la selva amazónica que aparecen en las propuestas mencionadas, el sentido y los imaginarios colectivos que las atraviesan en cuanto representaciones artísticas, así como su relación con los discursos antropológicos, ecológicos y ecologistas sobre el ecosistema selvático y el territorio amazónico.

Así mismo, entenderé a la *práctica artística* como una práctica social de creación de significados y valores culturales a través de medios y lenguajes artísticos, que reconoce su propio lugar de enunciación (histórico, geopolítico y discursivo), y su espacio de circulación social. Desde esta noción, analizaré los procesos de creación, reflexión, investigación, producción y circulación de los proyectos de Proaño y Rosero. Me enfocaré en los lenguajes artísticos, discursos y formas de producción material desarrolladas por los artistas.

Una vez definido el marco teórico conceptual para ambas propuestas en esta introducción, desarrollaré enfoques interdisciplinarios en cada capítulo con la finalidad de analizar e interpretar los casos de manera particular. En el primer capítulo, dedicado al estudio de *Selva* de Christian Proaño, utilizaré referentes históricos del ecologismo en el Ecuador para situar temporalmente el contexto en el que surge la propuesta artística, así como referentes de la historia del arte ecuatoriano para evidenciar sus antecedentes artísticos en el siglo XIX, XX y XXI. Posteriormente, analizaré la producción y circulación de *Selva* desde las ideas estético políticas del filósofo francés Jacques Rancière, y los estudios sonoros desarrollados por la investigadora ecuatoriana Mayra Estévez y Proaño.

En el segundo capítulo, expondré una breve historia del Parque Nacional Yasuní a través de sus representaciones cartográficas, como un antecedente para aproximarnos a la propuesta *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)* de Paúl Rosero. Posteriormente, analizaré la *visualidad*, la *imagen* y la *mirada* que construye esta obra en cuanto texto visual, a través de una metodología planteada por el teórico español Gonzalo Abril. Y estudiaré la noción de *naturaleza* que desarrolla el artista en su proyecto, desde los debates antropológicos sobre naturaleza y cultura planteados por Astrid Ulloa, Arturo Escobar, Philippe Descola y Bruno Latour. Utilizaré en este análisis la noción de *cyborg*, un ser *híbrido* conceptualizado por Donna Haraway desde un enfoque feminista, y las reflexiones de Latour sobre el *antropoceno*. Finalmente, presentaré diversas perspectivas críticas sobre la relación entre arte y tecnología a través de los aportes teóricos de Martin Heidegger, Walter Benjamin, Bolívar Echeverría y W.T.J. Mitchell, para estudiar la noción de paisaje biotecnológico en la obra de Rosero. En esta parte final, me apoyaré en la crítica de John Berger a la historia del paisajismo desde el Renacimiento.

Cada capítulo incluirá un acápite dedicado a mi propio lugar de enunciación en la investigación. Haber sido parte del proyecto de Proaño, y haber conocido la propuesta de

Rosero desde el 2014, así como incluir a ambas obras en un proyecto curatorial reciente¹⁰, me sitúa en un lugar de proximidad a sus procesos artísticos.

Cabe resaltar que el corte temporal de esta investigación se ubica entre los años 2013 y 2017, período en el que *Selva* y *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)* fueron realizadas y exhibidas en muestras artísticas.

El material de estudio está conformado por la documentación fotográfica y sonora de las propuestas artísticas, textos de Proaño y Rosero sobre sus obras, y testimonios de activistas. Así mismo he considerado los registros del montaje de las obras e información relativa a los espacios culturales en donde han circulado. He revisado bibliografía secundaria sobre la obra de ambos artistas, ya que sólo existe un texto especializado sobre la obra de Rosero, mientras que de la obra de Proaño no he encontrado ninguna contribución previa.

Un interés adicional que me anima a emprender esta investigación es reconocer si las representaciones de la selva amazónica producidas por los artistas cuestionan los imaginarios culturales dominantes en torno al Parque Nacional Yasuní, que se han conformado socialmente a través de las campañas turísticas y estatales, las propagandas ecologistas y las imágenes creadas por organizaciones locales. Esta inquietud será despejada en las conclusiones.

¹⁰ El proyecto curatorial mencionado se titula “El ocaso de la naturaleza. Ecosistemas y paisajes en el arte ecuatoriano reciente”. Será presentado como exposición paralela a la XIV Bienal de Cuenca en noviembre de 2018. Realicé la curaduría conjuntamente con Gabriela Chérrez, Gabriela Fabre y Gabriela Cabrera.

Capítulo uno

Arte y ecologismo en *Selva* de Christian Proaño

1. Introducción

Selva es una propuesta conceptual, performática y sonora del artista ecuatoriano Christian Proaño (Quito, 1978), que consiste en una partitura “para un grupo de personas en el espacio público”. Sus instrucciones proponen “*sonar* como un ser de la selva” con cualquier objeto, el propio cuerpo, la voz o un instrumento musical. Además, indican: “escucha tu ecosistema”, “escúchate a ti mismo en tu ecosistema”, “muévete en él”. La partitura (Anexo No. 2) es de autoría del artista, pero los registros sonoros de las acciones (interpretaciones performáticas) son de dominio público, y pueden circular en exposiciones, eventos y medios digitales libremente.

La idea de *Selva* surgió durante la participación de Proaño en el Taller “Escucha y representación: Plástica Sonora”, impartido por el artista colombiano Mauricio Bejarano en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito (CAC), en el marco de la exposición “Los sonidos posibles” de Mesías Manguashca, en septiembre de 2013. Proaño creó la partitura en el taller, y junto con otros participantes realizó un ensayo de *Selva* en la Plaza Grande mientras allí se desarrollaba una concentración a favor de la explotación del Parque Nacional Yasuní. Los manifestantes impidieron la ejecución de la obra por cuanto fue identificada como contraria a sus intereses (Valdez 2018a). Varios meses después, el 15 de agosto de 2014, *Selva* fue interpretada por activistas del Colectivo Yasunidos, artistas y transeúntes de la Plaza Grande, luego del Tribunal Ético por los Derechos de la Naturaleza, realizado en el CAC un año después de que el expresidente Rafael Correa anunciara la decisión de explotar el Yasuní —frente al fracaso de la iniciativa Yasuní ITT— y solicitara a la Asamblea Nacional la emisión de la “Declaración de interés nacional para la explotación petrolera de los campos 31 e ITT del Parque Nacional Yasuní”. En esta ocasión, Proaño registró la intervención sonora de manera cuadrafónica¹¹. Posteriormente, en noviembre de 2014, el artista realizó un performance

¹¹ Se puede escuchar esta versión el el siguiente enlace: <https://archive.org/details/Selva2.0Mixdown>

sonoro de *Selva* en el evento de premiación del Concurso de Afiches por el Yasuní, organizado por el colectivo Yasunidos en el CAC. En el 2016, la propuesta se expuso a manera de obra sonora en la exposición “Chaupi Aequator” en la Casa de América Latina de París. Desde su creación la partitura de *Selva* también ha sido interpretada con artistas de la rED rUIDISTAS y La banda sin nombre aún, ambas dirigidas por Proaño.

A continuación, analizaré la representación de la selva amazónica que desarrolla esta propuesta artística, considerando cuatro aspectos: 1) el lugar de enunciación en la investigación; 2) el contexto histórico del ecologismo vinculado a la Amazonía, en el cual se inserta el activismo del colectivo Yasunidos; 3) un análisis de los antecedentes de *Selva* en la historia del arte ecuatoriano; 4) un análisis estético político de la propuesta artística; y, 5) un análisis de su sonoridad performática.

2. El lugar de enunciación en la investigación

La versión de la propuesta artística *Selva* que me interesa estudiar es aquella que se produjo durante una acción del colectivo ecologista Yasunidos en la Plaza Grande de Quito. Mi interés en la obra proviene de mi participación en el evento, por lo cual debo referir mi propio lugar en la investigación, tomando en consideración la noción de *conocimiento situado* de Donna Haraway (1991). El análisis que desarrollaré está atravesado por mi experiencia en la organización de acciones artísticas de apoyo a los Yasunidos, y el diálogo sobre arte y activismo que he mantenido con Christian Proaño y los activistas Elena Gálvez, Vanessa Barham y David Suárez.

Me involucré en el proceso de recolección de firmas de Yasunidos en el año 2014 al conocer al activista Pedro Bermeo, mientras él realizaba un evento de la organización animalista Libera en el CAC. En ese momento trabajaba en esta institución como curadora y coordinadora del Premio Nacional de Artes Mariano Aguilera, y promovía los diálogos entre arte y activismo. Participé en la Marcha de Entrega de Firmas al Consejo Nacional Electoral (CNE) y, después, en la verificación de firmas junto a delegados de organizaciones sociales y ecologistas. Cuando el CNE dispuso el traslado de las firmas al ex Comisariato del Ejército (al norte de Quito), el colectivo Yasunidos dejó de respaldar el proceso por la sospecha de un fraude. Se organizó una manifestación pacífica fuera del recinto militar, en la cual Fernando Falconí (Falco), Fabiano Kueva y yo colaboramos con ideas y acciones artísticas. Luego del evento, en una Asamblea en la Casa del Árbol

(en el barrio La Floresta), acordamos convocar a otros actores culturales. Así surgió la idea de las “Acciones artísticas por el Yasuní y la Democracia”,¹² que realizamos junto a múltiples artistas en los exteriores del CNE (Av. 6 de Diciembre y Bosmediano).

En ese momento consideré que una de las propuestas más efectivas desde el punto de vista político fue *Firma* de Christian Proaño. La acción funcionaba a partir de un dispositivo sonoro —una especie de micrófono— con el cual los manifestantes realizaban el gesto de dibujar su propia firma sobre el muro de piedra del CNE. El dispositivo captaba el ruido, y éste era amplificado, generando una potente intervención sonora en el lugar. Puede decirse que *Firma* es un antecedente importante de *Selva*, en cuanto a su estrategia artística.

A partir de estas acciones, organizamos reuniones entre activistas de Yasunidos (Elena Gálvez, Rommel Valdez, David Suárez, Omar Bonilla y Antonella Calle) y artistas (Falco, Rosa Jijón, HTM, Christian Proaño, Aro Varse) en la sede de la organización Acción Ecológica. La idea era contribuir a pensar la acción política de Yasunidos desde las reflexiones conceptuales, los lenguajes y medios del arte contemporáneo; pero esta intención no tuvo resultados inmediatos. En ese momento, los debates que más me interesaban tenían que ver con la estetización de la política en el gobierno de Rafael Correa, reflejada en la propaganda oficial, los medios públicos y las marchas pro-gobierno a nivel nacional; así como las retóricas de la resistencia que se reproducían en las propagandas políticas y activistas opositoras a dicho gobierno.

La experiencia de las acciones artísticas realizadas fuera del CNE me llevó a pensar en las tensiones entre arte y política que allí se produjeron. El activismo de Yasunidos estaba caracterizado por acciones festivas, lúdicas y artísticas —como veremos más adelante—, pero éstas, en muchas ocasiones, traducían de forma literal, convencional, los mensajes políticos en las imágenes y eventos. La idea de Christian Proaño de realizar *Selva* con los Yasunidos surgió en una conversación al respecto; creíamos que era necesario imaginar otras formas de relación entre arte y activismo.

El contexto propicio fue el Tribunal Ético por los Derechos de la Naturaleza¹³ que se realizó en el CAC (El Universo 2014), en el marco de una colaboración institucional con los Yasunidos. Acompañé la organización del evento, el 15 de agosto de 2014, en el

¹² Un registro completo de las acciones y los nombres de los participantes se encuentra en el sitio web: <https://accionartisticayasuni.wordpress.com/>

¹³ En este enlace se encuentra el evento de Facebook en el perfil de Yasunidos: <https://www.facebook.com/events/674619145942140/>

aniversario del día en que el expresidente Rafael Correa anunció el fin de la iniciativa Yasuní ITT (El Universo 2013). Luego del tribunal, que reunió a activistas locales e internacionales, se convocó a una Asamblea de Yasunidos en una sala del CAC que era usualmente utilizada por otros colectivos y organizaciones. Posteriormente, en lugar de realizar una marcha hacia la Plaza Grande —ésta era la idea original—, se acordó ejecutar la partitura de *Selva*. Junto a Gabriela Ruales de Yasunidos convocamos a activistas y artistas.

Después del tribunal, caminamos hacia la Plaza Grande divididos en varios grupos para evitar la formación de una marcha que pudiera provocar el cierre de vías, un mecanismo de contención de la fuerza policial para contrarrestar el intento de tomar la Plaza Grande por parte de los manifestantes y opositores del gobierno de Rafael Correa. La acción se desarrolló entre las 17H30 y las 19H00 aproximadamente. Finalizó con un *jam contact* (sesión de improvisación de una práctica artístico-corporal) de la artista Sofía Barriga, y unas linternas volantes elaboradas por el activista de Yasunidos Fernando Fajardo.

Posteriormente, esta versión de *Selva* fue presentada por Proaño, a manera de performance sonoro (mezcla en vivo), en el evento de premiación de un Concurso de Afiches organizado por Yasunidos en el CAC, el 26 de noviembre de 2014 (Torres 2014), en el cual colaboré activamente como jurado y contraparte institucional.

Me interesa situar el análisis de esta propuesta artística en el antecedente de mi propia participación en ella, lo que significó llevar mi experiencia curatorial en el arte contemporáneo hacia el espacio del activismo ecologista. Me refiero al acompañamiento en el proceso de realización de la acción, una labor de mediación y diálogo con el artista en torno a la necesidad de evitar los contenidos literales, y las representaciones convencionales sobre la selva amazónica. Ambos queríamos crear un espacio común entre los intereses de la práctica artística —la experimentación con el ruido en el paisaje sonoro, la participación colectiva, el diálogo crítico con el ecologismo— y las demandas concretas del activismo, orientado a provocar una acción política en el espacio público. Mi lugar en la investigación de *Selva* no puede eludir ese precedente, sino aprovechar mis propias exploraciones en la frontera simbólica entre arte y activismo, que comenzaron allí en Yasunidos.

3. *Selva* en el contexto del ecologismo y Yasunidos

A continuación, contextualizaré la intervención performática de *Selva*, realizada en la Plaza Grande, con respecto al activismo de Yasunidos y los procesos del ecologismo enfocado en la Amazonía ecuatoriana. Situaré el desarrollo de la acción artística en el marco de unas estrategias de resistencia desplegadas por el colectivo frente a una desventaja con respecto a las acciones del Gobierno de Rafael Correa, que destinó recursos, infraestructuras y presupuestos del Estado para contrarrestar la lucha activista. A continuación, referiré brevemente los inicios del ecologismo en el Ecuador desde los años setentas hasta el nacimiento de Yasunidos.

El descubrimiento y nacionalización del petróleo proveniente de la Amazonía ecuatoriana está ligado al surgimiento del ecologismo desde al menos dos perspectivas. En primer lugar, los ingresos causados por la explotación petrolera durante la década de 1970 lograron que el país ingrese al mercado mundial y se consolide como estado nación: “Las exportaciones petroleras crecieron de 199 millones de dólares en 1971 a 2568 millones en 1982, el PIB aumentó de 1602 millones a 13946 millones en ese mismo periodo” (Acosta 2003). Este auge no produjo, como fervientemente se esperaba, que el Ecuador sea considerado un país desarrollado, puesto que los problemas estructurales de pobreza y desigualdad no desaparecieron. Como consecuencia, diversos sectores fueron críticos con la idea de *desarrollo*,¹⁴ entendido como el aumento desmedido de riqueza, lo que proporcionó ideas alternativas al desarrollo, un aspecto clave dentro de los fundamentos de la ecología política. Si bien la ecología surge como la ciencia que estudia la relación de los seres vivos con su entorno, muy pronto pasó a formar parte de los debates políticos, inicialmente en los países industrializados y posteriormente en otras regiones del mundo, como América Latina. Esto sucede, según Fernando Mires (1990), porque la ecología es la manifestación de una nueva racionalidad que surge en los debates públicos desde la década de 1970 y que da cuenta de la conflictiva relación del ser humano con el medioambiente, es decir, los riesgos de un modelo económico que presupone que la naturaleza alberga recursos infinitos de los cuales el ser humano puede servirse a conveniencia.

¹⁴ Según Eduardo Gudynas, la economía del desarrollo surgió después de la Segunda Guerra Mundial y se presentó como una respuesta práctica y alcanzable para enfrentar la pobreza y la inequitativa distribución de la riqueza. El desarrollo como ideología en América Latina responde a la idea de que los recursos de la naturaleza son inagotables, y son el mecanismo mediante el cual las sociedades alcanzarían la modernización, esto es, la satisfacción de sus necesidades (2011, 21-23).

Los daños ambientales ocasionados por la explotación petrolera desde la década de 1970 en la Amazonía ecuatoriana, especialmente por la compañía Texaco, llevaron a que diversos grupos sociales y ambientales se unan con el fin de denunciar estas tragedias, y proponer otras alternativas de índole económica y políticas alejadas del *extractivismo*.¹⁵

Guillaume Fontaine realizó un amplio análisis respecto a la incidencia política que tuvieron en el Ecuador los movimientos ecologistas, desde su aparición hasta antes del Gobierno de Rafael Correa. La tesis planteada en este estudio es que, durante ese periodo, “el ecologismo despertó interés en la opinión pública al denunciar los impactos negativos (directos e indirectos) de la explotación petrolera en esta región, sin lograr movilizarla alrededor de una propuesta política consensuada” (Fontaine 2007, 225). Podemos decir que lo mismo sucedió en la siguiente década (en el contexto en el que surge *Selva* y el grupo Yasunidos), aunque como veremos, el debate ecologista ha alcanzado una mayor aceptación y relevancia en la esfera pública nacional.

En el caso ecuatoriano, los principales actores que articularon inicialmente los movimientos ecologistas fueron: las comunidades de base (campesinas e indígenas), las organizaciones sociales y las organizaciones ambientalistas no gubernamentales (Fontaine, 234). Fundación Natura, creada en 1978, fue la primera en abogar por la incorporación de temas ambientales en la agenda política de los gobiernos ecuatorianos, y se caracterizó por brindar asesoría a los gobiernos de turno en este campo. Por otro lado, en 1987 fue creada la organización Acción Ecológica, cuyo carácter más contestatario “se caracterizó por su actitud crítica hacia los actores del mercado y del sistema institucional y se convirtió en el principal contrincante de Natura” (Fontaine, 235). Acción Ecológica denunció diversos problemas medioambientales a nivel nacional, como la destrucción del manglar, la contaminación petrolera, los riesgos implícitos en relación a los organismos genéticamente modificados, entre otros, y su fortaleza, según Fontaine, residió en “combinar la acción directa con el trabajo entre comunidades locales y la comunicación al nivel internacional” (Fontaine, 235).

La década de 1990 es clave en el desarrollo del ecologismo en el Ecuador. Ejemplo de ello son las demandas judiciales contra la compañía Texaco (hoy Chevron). Un grupo

¹⁵ El término *extractivismo* es generalmente utilizado para referirse a las industrias petroleras y mineras. Responde a un modelo económico que se sostiene por la extracción de recursos naturales, poco o nada procesados, que en el mercado mundial son consideradas materias primas de otras industrias (Gudynas 2013). El extractivismo ha sido criticado por no cumplir lo que promete, es decir, se supone que los recursos naturales serán un medio para acabar con la pobreza y el *subdesarrollo*, pero esta meta estaría lejos de cumplirse (Acosta 2003).

de afectados iniciaron en noviembre de 1993 acciones legales en el estado de New York contra dicha compañía, que operó en el Ecuador desde 1964 hasta 1990, ocasionando graves perjuicios ambientales en la Amazonía, debido al derrame de miles de millones de barriles de agua de formación y desechos que contaminaron las fuentes hídricas de las áreas aledañas a la explotación petrolera, lo que produjo graves problemas de salud a los habitantes de la región. La demanda sostiene que la compañía Texaco fue responsable directa por los impactos ambientales y a la salud que generó la explotación de petróleo. Además de esto, se presentaron denuncias de actos violentos contra las poblaciones, casos de violación y abuso sexual, discriminación racial, entre otros (Acosta 2010, 14). Posteriormente, los afectados crearon el Frente de Defensa de la Amazonía y se unieron a otras agrupaciones del nororiente del país. Además, el caso fue muy difundido por medios de comunicación a nivel nacional e internacional. Y contó con el apoyo de diversas entidades, como organizaciones no gubernamentales, espacios académicos, organizaciones sociales y activistas (Acosta 2003, 55). Dentro de este periodo también hay que apuntar que surge la campaña “Amazonía por la vida”, liderada por Acción Ecológica, que logra integrar de manera pionera a las organizaciones campesinas, las ONG ecologistas y de defensa de los derechos humanos y las organizaciones indígenas de la Amazonia (Fontaine 2007, 240). Finalmente, el Frente de Defensa de la Amazonía consiguió en las cortes ecuatorianas un veredicto positivo por el cual la empresa petrolera fue sentenciada a ejecutar acciones de reparación ambiental con un monto de 9,5 mil millones de dólares. “Sin embargo, el fallo no llega a surtir efectos sobre la sanción por daños punitivos, lo que niega las posibilidades de remediación y desestima por completo las referidas a los aspectos psicosociales y socioeconómicos...” (Del Real 2017, 82).

Otro caso de relevancia surgido durante este periodo son los conflictos ocasionados por la incursión de las compañías petroleras en los territorios indígenas de Pastaza, que derivarían en la posterior la victoria de Sarayaku en un juicio contra el Estado ecuatoriano, sentencia que se convertiría en referente regional en relación a las luchas indígenas en contra del extractivismo. En 1996 el Estado ecuatoriano concesionó el Bloque 23, ubicado en la provincia de Pastaza, a la Compañía General de Combustibles (CGC) de Argentina, sin ningún consentimiento de la población de Sarayaku, a quienes el mismo Estado había concedido legalmente ese territorio.

El primer paso de la CGC fue realizar investigaciones sísmicas para encontrar petróleo, utilizando explosivos altamente peligrosos para la población (casi tonelada y media de explosivos enterrados bajo tierra). Esta campaña de sondeo fue repelida por los

pobladores de Sarayaku y luego sus pobladores decidieron “acudir ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) solicitando su intervención urgente en salvaguardia de sus derechos violados durante la campaña de sísmica de la empresa CGC” (Melo 2011). En mayo del 2003 la CIDH dictó medidas cautelares, pero el Estado ecuatoriano no prestó atención y siguió desconociendo las advertencias de la Corte hasta el 2007, cuando el Gobierno de Rafael Correa procedió a acatar las disposiciones de la CIDH. Sin embargo, los explosivos de la zona no fueron retirados por completo y, por el contrario, “el 8 de mayo de 2009, el ministro de Minas y Petróleo autorizó sorpresivamente el reinicio de las operaciones petroleras en los Bloque 23 y 24 a las que el Pueblo de Sarayaku y las Nacionalidades Shuar y Achuar se oponen desde finales de los noventa” (Melo 2011). El caso fue nuevamente remitido a la CIDH, y en junio del 2012 el Estado tuvo que reconocer públicamente su responsabilidad e indemnizar a sus habitantes. Mario Melo, abogado de la comunidad, sostuvo posteriormente que “la actividad petrolera impuesta significó para Sarayaku militarización de su territorio, destrucción ambiental, violencia, persecución, agresiones e incluso la pérdida y deterioro de elementos sagrados en su cultura y cosmovisión” (Melo 2013, 109).

Las organizaciones que denunciaron durante la década de 1990 los perjuicios ocasionados por las compañías petroleras, propusieron el cese momentáneo de la expansión de la frontera petrolera en el año 2000. Esta demanda de moratoria fue presentada al Ministerio de Ambiente en el 2003 por parte de la Fundación Pachamama, el Centro de Derechos Económicos y Sociales (CDES) y Acción Ecológica, lo que se constituye como el primer precedente de la Iniciativa Yasuní ITT, que se abordará más adelante (Acosta 2010, 15).

La llegada al poder de Rafael Correa Delgado supuso una aparente victoria por parte de los grupos ecologistas. Esto se refleja principalmente en la inclusión de los Derechos de la Naturaleza dentro de la Constitución del Ecuador, y en la aprobación de la Iniciativa Yasuní ITT, es decir, el primer fruto concreto de la demanda de moratoria de la expansión del frente petrolero.

En resumen, la iniciativa Yasuní-ITT fue un proyecto enmarcado en la lucha contra el cambio climático, en el que el Ecuador renunciaba a la explotación de una reserva petrolera considerable (el 20% del total) ubicada en el campo ITT (Ishpingo, Tiputini y Tambococha) con el fin de preservar el espacio intocado y proteger así la alta biodiversidad del lugar, además de los grupos humanos en aislamiento. Como beneficio adicional, 400 millones de toneladas de gases con efecto invernadero dejarían de escapar

a la atmósfera. A cambio de esto, el gobierno ecuatoriano solicitó a la comunidad internacional una contribución voluntaria que cubriera al menos el 50% de las ganancias que se obtendrían por la explotación del petróleo durante un periodo de 13 años. El otro 50% sería la contribución del estado ecuatoriano (Dávalos y Silveira 2017). La iniciativa no prosperó, por lo tanto, en agosto del 2013 el presidente Rafael Correa, en una rueda de prensa, solicitó a la Asamblea Nacional declarar de interés nacional la explotación del campo ITT en el Parque Yasuní. El cese de esta iniciativa provocó el surgimiento de protestas a escala nacional, lo que derivó en la creación del colectivo Yasunidos.

Es interesante considerar que fue el mismo gobierno quien inicialmente colocó el tema de la conservación en el debate público con la iniciativa Yasuní ITT. De hecho, se puede decir que la resistencia nacional derivó de ello (Coryat 2015, 3746). Marchas, reuniones en espacios públicos y otro tipo de protestas se generaron inmediatamente luego del anuncio presidencial, y al día siguiente el colectivo Yasunidos fue fundado por jóvenes urbanos, inexpertos en política y cuya procedencia e intereses eran muy diversos. Un paso determinante en relación al proceso de manifestaciones de Yasunidos fue la idea de llamar a los ciudadanos a una consulta popular para que el país decida si el Yasuní-ITT debía ser explotado, a través del recurso existente en la Constitución del Ecuador que establece que los ciudadanos tienen el derecho a convocar a votaciones acerca de cualquier asunto que consideren importante. Para hacerlo, deben conseguir las suficientes firmas como para reunir al 5% del electorado.

Yasunidos llevó al debate público temas relacionados con el ecologismo, los derechos humanos y la crítica a la concepción de desarrollo promulgada por el gobierno a través de su poder mediático. Diana Coryat elaboró un análisis académico del enfrentamiento entre el poder mediático de Rafael Correa, sostenido por una red articulada de estrategias, como el dominio de medios de comunicación, leyes y organismos del Estado para propagar su versión de los hechos, frente a la campaña elaborada por Yasunidos, quienes al poseer recursos muy limitados, se beneficiaron de otras estrategias de mediación (*mediated cultural politics*) como el uso de redes sociales, medios de comunicación alternativos (blogs, fanzines y otras publicaciones con contenidos creativos), así como producciones artísticas críticas para dar a conocer su posición en la esfera pública (Coryat 2015, 3745).

Durante los siguientes meses el Gobierno ecuatoriano intentó deslegitimar al colectivo Yasunidos de diversas maneras, a través de los enlaces ciudadanos y medios públicos. Para contrarrestar el poder mediático del Gobierno, Yasunidos optó por

diversificar los modos de protesta a través de distintas acciones, como zapateadas, exhibiciones artísticas, carnavales, teatro en la calle, mensajes de figuras públicas o ciudadanos de todo tipo, entre otros (Coryat, 3750). La mayoría de los mensajes trataban de brindar una imagen positiva, expresando otras nociones de riqueza enmarcadas dentro del concepto de *Buen Vivir*.

El Consejo Nacional Electoral aprobó la solicitud de Yasunidos para recolectar las firmas necesarias para llamar a referéndum. El proceso de recolección de firmas duró seis meses, desde octubre del 2013 a abril del 2014, por lo que Yasunidos hizo un esfuerzo por involucrar a la sociedad ecuatoriana en este tema. Durante este periodo, el Gobierno Nacional anunció el cierre de la Fundación Pachamama, creada en 1997 y enfocada en problemas medioambientales, y aliada de Yasunidos. Finalmente, el colectivo logró reunir más de 700 mil firmas, que fueron presentadas al Consejo Nacional Electoral, sin embargo, la consulta no fue aprobada aduciendo que muchas de las firmas no eran válidas, aspecto que fue cuestionado por el colectivo (Coryat, 3755). El 29 de abril del 2014 el presidente Correa declaró que no habría referéndum (El Comercio 2014).

En el informe *Estrategias de represión y control social del Estado ecuatoriano - Informe psicosocial en el caso Yasunidos* (2015), Eva Vásquez, miembro del Colectivo de Investigación y Acción Psicosocial Ecuador y de Yasunidos, detalla de manera exhaustiva los distintos modos que empleó el Estado ecuatoriano para enfrentar y deslegitimar las demandas de Yasunidos antes, durante y después del proceso de recolección de firmas para convocar al país a consulta popular. El informe contempla una estrategia de presión por parte del Gobierno de Rafael Correa que tiene diversas etapas, iniciando con acciones preventivas acorde a las amenazas desestabilizadoras frente a la legitimidad del Gobierno; y una etapa reactiva en relación al cuestionamiento surgido por la decisión de explotar los campos del Yasuní ITT, en dónde se han designado tres subetapas: manipulación, represión y agresión, a las que se añade una de fraude electoral denunciado por el colectivo Yasunidos. Se suma a esto un último periodo que contempla las agresiones posteriores sufridas a la desestimación de la consulta popular.

La obra *Selva* de Christian Proaño fue producida en el marco de este proceso de movilización y protestas contra la explotación de los Bloques ITT. Una primera versión se realizó poco después del anuncio presidencial, en septiembre del 2013, mientras que la segunda se desarrolló luego de la declaración de nulidad de la convocatoria a consulta popular, un año después la declaratoria de la explotación del Yasuní, en agosto del 2014.

El mencionado informe da cuenta de la situación de la Plaza Grande durante la primera versión de la obra. Este espacio constituyó un lugar de disputa para el gobierno de Correa, que intentó mantener el control sobre el mismo mediante distintas estrategias. Las siguientes afectaron la realización de la obra:

Limitación del espacio público: Desde el inicio de las manifestaciones y durante los primeros días, se procedió a la estructuración de la Plaza Grande por parte de la policía. Por una parte, estaba el espacio central de la Plaza destinado para manifestantes pro Gobierno, cercada por el cordón policial que rodeaba a los manifestantes del colectivo Yasunidos.

Equipos de sonido para impedir la escucha de las consignas: Durante las protestas, se procedió a la colocación de un escenario en la Plaza Grande y a la utilización de equipos de sonido que constantemente y a un volumen ensordecedor, repetían canciones de apoyo al Presidente de la República, con la intención de opacar las voces de manifestantes en contra de la decisión presidencial (Vázquez, 2015, 31).

Este tipo de medidas del gobierno generó otras tácticas que fueron llevadas a cabo por los participantes de *Selva* con el fin de tomarse simbólicamente, y por un momento, la Plaza Grande: evitar la forma de una marcha o protesta, acceder al Centro Histórico en grupos separados, mantenerse dispersos hasta que comience la acción, comenzar de a poco a realizar los sonidos de la selva, de acuerdo con la partitura de Christian Proaño, y luego intensificar el ruido para irrumpir en el paisaje sonoro urbano.

Una vez referido el contexto político en el que se realizó *Selva* con los Yasunidos, y sus antecedentes en los procesos del ecologismo ecuatoriano, en los siguientes acápites analizaré la propuesta artística desde un enfoque interdisciplinar.

4. Aproximación a *Selva* desde la estética política de Jacques Rancière

El activismo de Yasunidos, en los años 2013 y 2014, estuvo caracterizado por la conformación de espacios de socialización, debate, integración y fraternidad, con un alto componente cultural y afectivo. Zapateadas, conciertos, festivales musicales, tocadás, batucadas feministas del grupo La Concha Acústica, ilustraciones y campañas gráficas para redes sociales, caricaturas, intervenciones con imágenes en espacios públicos, *graffitis*, pegatinas, talleres creativos de afiches y fanzines, manuales ilustrados, manifiestos creativos como el “Diccionario de la A a la Z”, performances, obras escénicas y acciones públicas, sesiones de elaboración de carteles y consignas, marchas pacíficas y festivas, caravanas, incluso un videojuego (*Age of Yasuní*), constituyeron el rostro caleidoscópico de un movimiento joven que se viralizó en el ámbito nacional, y alcanzó

a tener resonancia en eventos ecologistas internacionales. Las visualidades, sonoridades y corporalidades de estas expresiones artístico-políticas eran diversas: no hubo una línea gráfica o criterio definido para la producción de imágenes, composiciones musicales o acciones en las calles, plazas, parques o sitios institucionales en donde irrumpían los activistas con mensajes a favor de la no explotación petrolera del Yasuní. Existió, más bien, una gran metáfora de la lucha ecologista: la selva amazónica. Su imagen se densificó significativamente en las múltiples representaciones que de ella se produjeron en aquel momento.

En las movilizaciones de Yasunidos surgió un proceso de estetización del activismo ecologista, en el que la fuerza expresiva de la creatividad y el arte fue pensada en función de una práctica política. Como mencioné anteriormente, fue una preocupación al respecto la que produjo el contexto idóneo para la ejecución de *Selva* con los activistas. La partitura de la obra había sido concebida varios meses antes, y tenía “un propósito meramente artístico”, según refiere Christian Proaño: “investigar el ruido como lugar de encuentro, lugar de disputas, lugar de construcción de comunidades efímeras” (Valdez 2016). Cuando se abrió la posibilidad de realizar la acción con Yasunidos, la propuesta adquirió otro significado:

Cuando pido a los participantes-voluntarios-interesados hacer «el sonido de un ser de la selva», yo parto del supuesto de que la selva ya existe en nuestra imaginación, no sólo visual sino también sonoramente, y esas imágenes sonoras trato de invocar. Obviamente la selva invocada nunca es igual, a veces violenta, otras tranquila, a veces de día y otras de noche, animal y vegetal. Invoco la selva y luego me muevo en ella para escucharla bien, entender sus flujos, las camas sonoras y los sonidos clave. Escuchando, trato de entender al colectivo articulado y observar las formas en las que al final logra salir del espacio invocado, regresar a la vida, salir del trance. Aquella vez con los Yasunidos, *selva* terminó en un canto al unísono, colectivo, humano: coplas ecologistas cantadas al ritmo de sanjuanito y abrazos, como un Manguashca (Proaño 2016).

Por su lenguaje performático y sonoro, *Selva* logró producir una acción innovadora en las formas estético-políticas de manifestación realizadas por Yasunidos. La experimentación artística que le dio origen marcó una fuerte diferencia con las formas convencionales que adquieren, por lo general, las marchas y protestas actuales. Sin enunciados grandilocuentes que proclamar, ni imágenes que reiterar, la acción incorporó un uso distinto del cuerpo y la voz humana. Éste dejó de ser soporte o estandarte de alguna representación de la lucha ecologista, es decir, dejó de ser un cuerpo pasivo que reproduce un discurso establecido —un programa o manifiesto—, para asumir un rol activo en la construcción de un espacio efímero de resistencia estética y política.

Esta aproximación a *Selva* proviene de la idea de *régimen estético del arte* del teórico francés Jacques Rancière, quien concibe a la estética en un lazo indisoluble con la política en la configuración de lo sensible. El autor no entiende a la estética como una disciplina moderna, sino que la redefine desde una perspectiva ética y política, como un *régimen de lo sensible*. El investigador colombiano Ricardo Arcos refiere que para Rancière la estética es un régimen de identificación específico del arte, es decir, “un conjunto de reglas y normas que hacen posible la visibilidad de lo irrepresentable y su recepción, así como la tensión que de ella se desprende al situarse en lo social mediante lo político”. Siguiendo esta idea, la estética está vinculada con la realidad y, por lo tanto, con la esfera de lo político y ético. “La estética no es simplemente una especificidad del mundo del arte, sino que forma parte del conjunto de aspectos que rigen a toda sociedad y que afectan el *sensorium*” (Arcos 2009).

Según esta reflexión, el concepto de estética no se refiere a una disciplina tal y como fue concebida por Alexander Baumgarten en su *Aesthética* de 1750, no es una rama del saber filosófico, un pensamiento de la sensibilidad, sino que constituye “un pensamiento del *sensorium* paradójico que permite sin embargo definir las cosas del arte” (Arcos 2009). El *sensorium* puede entenderse como el campo perceptivo de las relaciones basadas en la corporeidad, que no es exclusivo del arte, sino que corresponde a las interacciones humanas, especialmente las sociopolíticas. Desde esta perspectiva, la dimensión estética del arte, enmarcada en el *sensorium*, es política.

En el presente estudio de *Selva* es importante definir la noción rancierana de *régimen estético del arte* (o régimen de identificación del arte), en oposición al *régimen de la mediación representativa* y al *régimen de la inmediatez ética*. El primero corresponde a la vocación edificante del arte, que presupone una continuidad de las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles con arreglo a las cuales se ven afectados los sentimientos y pensamientos de quienes las receptan (Rancière 2009, 67). Este modelo se manifiesta, en la actualidad, en el arte que, al representar las condiciones de la dominación, nos incita a sublevarnos, por esto Rancière también lo denomina como la *pedagogía incierta de la mediación representativa* o el *modelo de la eficacia pedagógica del arte*. Bajo este régimen podríamos entender las ilustraciones de la artista yasunida Angie Vanessita (Anexo No. 2, Imagen 2), y otras similares, que intentan revelar gráficamente una confrontación binaria entre el extractivismo y el ecologismo, la selva y la ciudad, la industria petrolera y la actividad campesina, etc.

El *régimen de la inmediatez ética* atañe al arte que debe suprimirse a sí mismo para diluirse en la vida (Rancière, 69). Los pensamientos o las ideas no son representados, sino encarnados en las costumbres y modos de ser de la comunidad. En la modernidad, este modelo acompaña al pensamiento sobre arte devenido en forma de vida. El autor también lo llama la *pedagogía de la inmediatez ética*. De acuerdo a este régimen, podríamos interpretar, por ejemplo, la obra del artista cuencano Pablo Cardoso, *Declaración pública*,¹⁶ que muestra representaciones gráficas de una declaración notariada firmada por un grupo de activistas (Anexo No. 2, Imágenes 4-8), quienes expresaron su rechazo a la explotación petrolera del Yasuní. Para Cardoso el activismo y el arte se encuentran entrelazados en su vida (Valdez 2013).

Entre ambas *pedagogías*, según Rancière, se encuentra la *eficacia estética del arte*, una eficacia que resulta paradójica, pues “es la eficacia de la separación misma, de la discontinuidad entre las formas sensibles de la producción artística y las formas sensibles a través de las cuales ésta se ve apropiada por espectadores, lectores u oyentes” (Rancière 2009, 70). Constituye “la suspensión de toda relación determinable entre la intención de un artista, una forma sensible presentada en un lugar de arte, la mirada de un espectador y un estado de la comunidad” (70). La eficacia paradójica “no pasa por un arraigo en una forma de vida, sino por la distancia entre dos estructuras de la vida colectiva” (70). Esta paradoja define lo que el autor denomina como la política del régimen estético del arte: “la eficacia estética significa en propiedad la eficacia de la suspensión de toda relación directa entre la producción de las formas del arte y la producción de un efecto determinado sobre un público determinado” (71).

La ruptura estética es la *eficacia de un disenso*. Para Rancière, el disenso no es el conflicto de ideas o sentimientos, sino el conflicto de varios regímenes de sensorialidad. Por esto, el arte, en el régimen de la separación estética, se ocupa de la política, porque “el disenso está en el centro de la política”. El concepto de política, en este autor, se contrapone al de *policía*: “La política es la actividad que reconfigura los marcos sensibles en el seno de los cuales se definen objetos comunes” (72). Mientras que la policía es la “lógica de los cuerpos en su lugar en una distribución de lo común y lo privado [...] de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido [...] La política es la práctica que rompe ese orden de la policía que anticipa las relaciones de poder en la evidencia misma de los

¹⁶ El texto de la declaración pública se encuentra en el post “Verticales / Horizontales”, publicado en *Río Revuelto* el 20 de diciembre de 2014. Recuperado de: <http://www.riorevuelto.net/2014/12/verticales-horizontales-galeria-proceso.html>

datos sensibles” (72-73). La política “comienza cuando seres destinados a permanecer en el espacio invisible del trabajo que no deja tiempo para hacer otra cosa, toman ese tiempo que no tienen para afirmarse como copartícipes de un mundo común, para hacer ver en él lo que no se veía...” (73).

La estética está relacionada con la política porque permite alterar la división establecida de lo sensible; y la política se vincula con la estética cuando ésta irrumpe en la *policía* que norma lo sensible. Este proceso ocurre a través de un dispositivo que Rancière denomina *redistribución* o *partición de lo sensible*. A través de esta idea se puede entender al arte y la política no como esferas separadas, sino a través de un lazo indisociable: ambas constituyen formas de configuración y reconfiguración de los marcos sensibles, comunes, en que se desarrollan la vida social y política. Rancière se aleja, en este sentido, de las nociones de *estetización de la política* y *politización del arte* de Walter Benjamin¹⁷ (2010 [1936]), y concibe la relación entre arte y política de la siguiente manera:

Arte y política están ligados uno al otro como formas de disenso, operaciones de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible. Hay una estética de la política en el sentido de que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos, determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible. Hay, pues, una política del arte que precede a las políticas de los artistas, una política del arte como recorte singular de los objetos de la experiencia común, que opera por sí misma, independientemente de los deseos de servir a tal o cual causa que puedan tener los artistas (Rancière 75-76).

La noción rancierana de la política del arte permite reconocer en *Selva* la posibilidad de abrir un corte en la continuidad de las formas sensibles del espacio público, y del propio espacio del activismo, en donde se insertó la propuesta artística. El artista no propuso una representación modélica de la selva, o un referente específico, sino, más bien, una oportunidad para que cada persona pudiera expresar, de manera experimental con su cuerpo, algún objeto encontrado, o con su voz, una imagen propia de la selva,

¹⁷ La noción benjaminiana de la estetización de la política se encuentra antecedida por un comentario sobre la exaltación que hace Marinetti a la belleza de la guerra. Para el teórico alemán, esta apología bélica se fundamenta en la idea de “el arte por el arte”, el grado cero de la autonomía artística, que, al trasladarse a la política, produce su estetización, una forma de enajenación con terribles consecuencias para la humanidad. En el placer estético que encuentra el artista futurista en el fragor de la guerra, se auto-enajena al punto de desestimar, por completo, el paisaje de muerte que ésta produce. A esta estetización de la política producida en el fascismo, Benjamin opone —desde el comunismo— una *politización del arte*. Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*, Quito: Rayuela Editores, 98-101.

creando, junto a las imágenes de los demás participantes, un inesperado paisaje sonoro. *Selva* no funcionó a partir de una presuposición de cómo debe ser representada la selva amazónica, sino que creó un espacio común para imaginarla: “Escuchando, trato de entender al colectivo articulado...”, dice Proaño (Valdez 2016). Para él mismo, ocurrió algo imprevisto.

Elena Gálvez, miembro de Yasunidos, recuerda que al inicio de la acción los activistas más rígidos no querían participar por miedo a hacer el ridículo, y fueron los más *hippies* los que comenzaron a hacer ruido (lo dice refiriéndose a los activistas menos programáticos en el sentido político, es decir aquéllos que tienen inclinaciones artísticas, o que desarrollan prácticas culturales alternativas). Pero, después, los participantes comenzaron a apropiarse del performance. Para ella, era la primera vez que los activistas podían ejecutar un performance a pesar de no tener experiencias previas en el arte. “De pronto, lo difícil fue hacer que se callaran”, comenta (Valdez 2018b).

Selva logró crear una comunidad efímera basada en el ruido: se produjo una invocación de la selva amazónica desde la ciudad, desde la capital del país, desde la Plaza Grande, frente al Palacio Presidencial, algo muy distinto a las acciones políticas que el colectivo desarrollaba, y para las cuales tenían procedimientos conocidos —por ejemplo, en un enfrentamiento con la policía, según Gálvez, existen protocolos que indican cómo actuar: hay que apelar a los derechos humanos—. *Selva*, en cambio, “nos rompió los esquemas”, refiere.

La propuesta constituyó una metáfora que resultó significativa para quienes participamos por dos motivos. No sólo permitió imaginar el ecosistema selvático del Parque Nacional Yasuní, símbolo de la causa activista, sin la mediación del lenguaje verbal o visual, sino que también simbolizó a la propia comunidad activista en un sentido ampliado, pues no sólo incluía a los miembros de Yasunidos, sino a varios artistas y los transeúntes atraídos por la imagen sonora. Se conformó una *comunidad imaginante*: los participantes se movilizaron a partir de la instrucción de la partitura, que fue entregada a todos por igual, pero cada uno debía producir sonidos distintos, para conformar una imagen sonora que fuese capaz de aludir a la selva en su diversidad. Es decir, para activar la acción, los ejecutantes debían crear un *común* desde la *diferencia*.

Gálvez considera que en la ejecución de *Selva* “había un círculo de contención. La gente iba entrando y atreviéndose a realizar el performance porque había una red que lo estaba haciendo. Era como no estar solo. Me parece muy interesante el sentimiento de

colectividad: aunque no los conocías [a todos los participantes], no estabas solo. Se volvía tolerable esta soledad que uno siente en el activismo” (Valdez 2018b).

La forma estética de *Selva*, en este sentido, y siguiendo a Rancière, es política, porque logró que los participantes (activistas, artistas, transeúntes) pudieran imaginar a la selva amazónica en la ruptura, momentánea, de la configuración sensible del espacio público, en donde las corporalidades están normadas y son vigiladas y controladas por la fuerza policial, por el Estado, por la moral cívica; así como en la configuración sensible del espacio del activismo, que también tiene sus límites, más o menos establecidos, más o menos franqueables, bordes que sugieren cómo deben comportarse los cuerpos disidentes. Además, la obra confrontó los propios imaginarios de la selva amazónica de cada uno de los ejecutantes. Fue a partir del cuerpo, el sonido y la imaginación creativa, que *Selva* irrumpió en la configuración sensible de estos espacios, produciendo, por un instante, una metáfora emancipatoria.

Armando Bartra, al narrar uno de los eventos del movimiento *Yo soy 132*, culmina con una descripción que puede dar una idea de *Selva* en el contexto del activismo de Yasunidos: “Un trance utópico, un performance contra hegemónico, un ritual contestatario que tatuó para siempre el alma de sus oficiantes. Ciertamente, después del primero de diciembre todo se fue al carajo y el 132 anda a los tumbos, entre desfondándose y refundándose, pero lo bailado ¿quién se los quita? ...” (Bartra 2014, 23).

Habrà quien cuestione la *eficacia política* de las acciones artísticas de Yasunidos, como *Selva*, y quien conciba a esta propuesta como una “mera estetización de la política”, tal y como refiere Manuel Delgado:

A diferencia de las viejas creaciones artísticas al servicio de la agitación y propaganda política y de clase, el arte activista, en nombre de una pretendida adaptación a las condiciones impuestas por la nueva etapa posfordista del capitalismo, abdica de cualquier principio de encuadre ya no organizativo sino ni siquiera ideológico y se entrega al servicio de la agenda de movimientos sociales circunstanciales, reclamando una fantástica democracia real de la que un mítico espacio público debería ser materialización (Delgado 2013, 76).

Al fin y al cabo, luego del 2014, comenzó un período de debilitamiento de Yasunidos, y un cambio de norte hacia otras causas ecologistas similares.¹⁸ El colectivo

¹⁸ Aunque Yasunidos continúa denunciando frente a organismos nacionales e internacionales las irregularidades en los procedimientos del CNE, en el caso de la recolección de firmas para la consulta popular sobre la explotación petrolera en el Yasuní, el colectivo ecologista se ha sumado a otras luchas en la Sierra y Costa ecuatoriana, por ejemplo, la resistencia a la minería en la parroquia rural Pacto, el apoyo a la comunidad de Intag, que también lucha contra la explotación minera, entre otros.

nunca siguió una línea programática, como esperaban algunos de sus integrantes que contaban con experiencias políticas previas; tampoco tuvo interés en la política formal. Hubo la idea de que Yasunidos se convirtiera en un partido político, que permitiera formalizar una estructura de organización más eficaz, sin embargo, para Elena Gálvez, su fuerza radicó en su origen como *movimiento* o, más bien, como *colectivo*, un espacio articulador de varias organizaciones e individuos.

Los ejecutantes de *Selva* fueron activistas jóvenes, urbanos, a quienes se les cuestionó, además de su falta de programa, su procedencia socioeconómica. Pero, siguiendo el análisis de Bartra sobre otros movimientos juveniles, cabe resaltar que lo importante de estas luchas es que miran al futuro, no cuán prioritarias socialmente pueden parecer. Cuando una integrante de *I23* dice “El programa somos nosotros”, Bartra observa en esta frase una forma de reclamo que los analistas sociólogos o políticos no pueden entender, pues los jóvenes exigen algo distinto a lo que los gobernantes pueden darles. No son simples peticionistas: “¿Qué quieren?” Dice el poder. “Nada que nos puedan dar. Nada que pueda ser concedido por ustedes”, contestan. “Pero ¿algo desean?”, insiste. “Deseamos desear”, reviran recuperando a Freud a través del Antiedipo de Deleuze y Guattari (1972)” (Bartra, 18).

El *deseamos desear* que resalta Bartra me lleva a pensar en un *deseamos imaginar* en *Selva*. Imaginar colectivamente. Era la posibilidad de la imaginación como un acto colectivo lo que hizo emerger una representación disidente de la selva amazónica, con respecto a las imágenes hegemónicas del Estado, pero también con respecto a las imágenes convencionales del activismo. Para David Suárez, ex miembro del colectivo,

Lo de Christian tuvo el valor de sacar al activismo de sus lugares clásicos de representación. Tuvo la gran ventaja de proponer un libreto nuevo para una acción de protesta que, a la final, tuvo que disponer a los cuerpos que participamos ahí de otra manera... era la primera vez que un montón de gente usaba el cuerpo de un modo distinto a salir trotando y cantar consignas. La obra de Christian intentó romper con esa esquemática subordinación del arte a lo funcional. No se trataba de innovar los métodos de protesta, sino de poner a circular otros lenguajes, otras formas de expresión (Valdez 2016).

Los *lugares clásicos de representación* que alude Suárez serían aquellos que carecen de profundidad y complejidad discursiva, como la gran mayoría de imágenes que pululan en las redes sociales de los movimientos activistas hoy en día.¹⁹ *Selva* permitió,

¹⁹ En este punto, creo fundamental para estas reflexiones diferenciar a las militancias políticas de los activismos contemporáneos. Aquéllas ponen especial énfasis en la construcción de un programa político que se fundamenta en presupuestos teóricos y elaboraciones conceptuales que sustentan la organización y

siguiendo a Rancière, la posibilidad de que surja una nueva sensibilidad a partir del disenso, no del conflicto entre el Estado y los Yasunidos entendido de manera convencional, sino de la ruptura de la distribución de las sonoridades y corporalidades establecidas por ambos.

5. Aproximación a *Selva* desde los imaginarios culturales en la historia del arte ecuatoriano²⁰

No sólo en el campo del activismo *Selva* constituye una propuesta innovadora; lo es también para el arte contemporáneo. Si un rasgo esencial de las prácticas artísticas en la actualidad es la apropiación o reinterpretación de referentes de la historia del arte,²¹ y el cuestionamiento a los relatos oficiales de la Historia del Arte, me pregunto ¿cómo dialoga *Selva* con sus antecedentes artísticos?

Para contextualizar la propuesta de Proaño en la historia de las representaciones artísticas de la selva amazónica en el Ecuador, analizaré los imaginarios culturales²² en los que se enmarcan dichas representaciones²³ desde el siglo XIX hasta la actualidad. Este panorama ofrecerá una perspectiva sobre cómo dialoga *Selva* con sus antecedentes.

sus acciones. Los activismos, en cambio, se centran en causas específicas, y tienen procesos organizativos más abiertos. A lo largo de la historia del siglo XX las militancias políticas buscaron en el arte formas de estetizar la política y hacer propaganda más efectiva. Los activismos buscan en el arte principalmente la construcción de imágenes que sean efectivas en sus campañas comunicacionales. En términos generales, ambas formas de organización política desarrollan un uso instrumental del arte, y se centran en la construcción de representaciones que sirven como soporte a sus ideas. Sin embargo, las posibilidades de diálogo entre arte y política pueden abrirse cuando se intenta mantener una posición crítica al respecto.

²⁰ Los contenidos de este acápite se fundamentan en la investigación “La representación de la selva amazónica en el arte moderno (1941-1971)”, que presentamos conjuntamente con Guillermo Morán en las II Jornadas de Historia del Arte y la Arquitectura” de la Universidad de Cuenca en el 2016 (Valdez y Morán 2017b).

²¹ Me refiero a la historia del arte como devenir histórico del arte, mas no como disciplina, que en esta investigación he nombrado con mayúsculas como Historia del Arte.

²² El concepto de *imaginario cultural* en esta investigación proviene de los Estudios Culturales, a través de la noción de *cultura* de Stuart Hall y *comunidad imaginada* de Benedict Anderson. Hall enfatiza en la noción de *significado*, y el proceso de producción e intercambio de significados en una sociedad. Las formas en que se comparten los significados son el núcleo de la cultura. Los actores sociales que reproducen un mismo sentido en torno a un significado se encuentran dentro de una misma cultura. Esta es la definición que fundamenta los Estudios Culturales Latinoamericanos. Benedict Anderson concibe a la nación como una *comunidad imaginada*. Es imaginada porque la mayoría de miembros de dicha comunidad nunca se encontrarán con sus pares, pero cada uno tiene en mente la imagen de su comunión con los otros. En esta noción de nación como una comunidad, es importante la producción y circulación colectiva de significados, pues es lo que construye un vínculo entre las personas, dándoles un sentido de colectividad. Así surgen los imaginarios culturales, que están relacionados a los procesos de identidad y conformación de la nacionalidad, pues se construyen socialmente para satisfacer las necesidades de un grupo en particular, y crear un sentido de pertenencia (Wikiversity 2011).

²³ Para observar las representaciones artísticas referidas en este acápite, revisar el Anexo No. 2.

5.1 *Selva virgen*: la feminización de la naturaleza

En el Ecuador se pueden rastrear diversos imaginarios culturales²⁴ en relación a la selva amazónica, desde la leyenda de El Dorado que propició el viaje de Francisco de Orellana para llegar al río Amazonas, hasta las imágenes actuales que evidencian una mirada turística de la región (como un destino de aventura), ambientalista (como un espacio natural de gran biodiversidad) o ecologista (como un territorio de lucha en contra del extractivismo), entre otras. Con respecto al arte, podría decirse que un primer imaginario sobre la Amazonía estuvo profundamente atravesado por la mirada colonial, propia de los artistas que integraron las misiones científicas en el siglo XIX. Los paisajes del Oriente²⁵ de Rafael Troya, artista que acompañó los viajes de científicos alemanes gracias a la recomendación del presidente Gabriel García Moreno —que, valga decir, emprendió una importante agenda de incorporación de la Amazonía a la nación—, revela aquella mirada sobre la región que se tenía a finales del siglo XIX e inicios del XX. De acuerdo a la historiadora ecuatoriana Alexandra Kennedy, para 1912, obras como *Paisaje del Oriente (Confluencia del Pastaza con el Palora)* y *El Río Topo*, entre otras, se empezaron a conocer oficialmente como *paisajes nacionales*, que “habrían pasado a ser parte de los símbolos de identidad seguramente aceptados por el inconsciente colectivo” (Kennedy-Troya 2016, 69). *Confluencia del Pastaza con el Palora* (Anexo No. 2, Imagen 9) muestra uno de los puntos de acceso al Oriente desde una mirada privilegiada, que parece dominar el territorio observado. Este lugar también fue descrito por Juan León Mera en *Cumandá*, una de las novelas fundacionales del Ecuador. Tanto Troya como Mera despliegan en sus obras el imaginario de la *selva virgen*, un lugar no tocado por el hombre, o más bien por la civilización moderna, susceptible de ser conquistado por la vía científica y tecnológica del Progreso.

Este imaginario revela un proceso de feminización de la selva, en el que se manifiesta una mirada patriarcal que intenta apropiarse visualmente del territorio amazónico. Se compara la fertilidad de la naturaleza selvática, y la abundancia de vida

²⁴ Murray Bookchin, autor de *The Ecology of Freedom* (1982), sostiene que la diferencia entre ambientalismo y ecologismo reside en que el primero ve a la naturaleza como un hábitat pasivo compuesto por objetos (animales, plantas) que pueden tener cierta utilidad para el ser humano (turismo, conocimiento científico) y en esa medida vale la pena conservarla. No hay una dimensión social que sí está implícita en el ecologismo, que se preocupa por las inequidades sociales que surgen a partir de determinadas prácticas agresivas con el medioambiente.

²⁵ Fue luego de la Guerra de 1941 con el Perú, que la región del Oriente pasó a denominarse como Región Amazónica.

animal y vegetal que alberga, con la fertilidad femenina. Esta analogía expresa la correlación entre dos procesos de expropiación capitalista: el de los cuerpos de las mujeres para el trabajo reproductivo, cuya tarea se representa en el rol de madre asignado socialmente, cuya tarea principal es producir nuevos cuerpos para el trabajo (Federici 2014, 22-23; Echeverría y Sernatinguer 2014); y la expropiación de la tierra, cuya fertilidad se asocia con la abundancia de vida animal y vegetal que se aprovecha a manera de recurso natural explotable.

Esta idea proviene de la teoría ecofeminista. Según Catherine Roach, las mujeres “han sido tradicionalmente percibidas como más vinculadas con la naturaleza y los hombres como más vinculados a la cultura”; esta percepción en la cultura patriarcal ha afectado a las mujeres (Roach 2003/1996, 114). Para Karen Warren, “la naturaleza es a menudo descrita en términos femeninos y sexuales: la naturaleza es violada, conquistada, domada, controlada; sus secretos son penetrados, y su seno está al servicio del «hombre de la ciencia»; se cortan y destruyen «bosques vírgenes» y, mientras, se cultivan tierras fértiles y se desechan las estériles” (Warren, 19-20). El imaginario de la selva virgen corresponde a esta visión patriarcal de las mujeres y la naturaleza, sobre las cuales se han ejercido similares procesos de dominación, control y propiedad.

En los paisajes de Troya se produce una apropiación visual de la naturaleza a través de una composición pictórica que parece abarcar la región amazónica representada. Además, se puede observar una relación entre el personaje de Cumandá y la selva de la que parece provenir, así como relación entre el personaje de Carlos (situado de espaldas) y el espectador, quien puede apropiarse de tanto de la imagen de Cumandá como de la selva a través de la mirada.

5.2 *Infierno verde, muralla vegetal: la selva como el lugar de la barbarie*

Las imágenes de la selva virgen, aparentemente bondadosas y domesticadas por la mirada patriarcal, contrastan con otro imaginario que proviene de la época colonial, y es la selva como el lugar de la barbarie, que repele al hombre civilizado. Aquí se vuelve predominante la idea de una *cárcel verde* o *muralla vegetal* impenetrable e irracional. Este imaginario es el contrapeso a la idea de la naturaleza idílica, proveniente del romanticismo, y se evidencia en numerosos testimonios de la época. Por ejemplo, tenemos el de Julio César Granja, quien en 1942 publicó *Nuestro Oriente, de unas notas*

de viaje, un texto anecdótico que intenta desmitificar a la región a través de itinerarios de viaje e informaciones diversas, para finalmente incentivar a los jóvenes ecuatorianos a conocer su territorio y así evitar que una guerra como la de 1941, con el Perú, vuelva a suceder. Allí da cuenta de la selva como hostil, impenetrable: “Bosques inmensos y sombríos. Pantanos interminables donde pululan víboras infernales, cientos de bichos ponzoñosos. Fieras a cada paso, que al acecho están de los hombres. Salvajes sanguinarios que no aceptan la presencia de otros hombres en sus selvas” (Granja 1942, 10).

Esta visión de la selva se puede desprender de la obra del pintor holandés Jan Schreuder, quien llegó al Ecuador en 1940 para trabajar como cartógrafo en el campamento de la Compañía petrolera Shell en la zona del Arajuno, provincia de Pastaza. Su obra *Selva* (1946) (Anexo No. 2, Imagen 12) nos enfrenta a una pared vegetal inaccesible, expresionista por los trazos gestuales y el uso del color. Algo similar ocurre en la pintura homónima de Guayasamín (Anexo No. 2, Imagen 13), en donde las formas vegetales tienden a la geometrización, y la estructura compositiva parece reflejar la iluminación propia del espacio selvático, al que difícilmente acceden los rayos del sol.

5.3 “Ecuador, país amazónico”

De manera periférica hemos rozado dos hechos que se desarrollan a finales de la primera mitad del siglo XX y que determinarán los principales imaginarios de la selva amazónica durante la siguiente mitad de la centuria. Se trata de la Guerra de 1941 entre el Ecuador y el Perú, con la consiguiente pérdida de territorio amazónico a través de la firma del Protocolo de Río de Janeiro, y el descubrimiento de vastos yacimientos petroleros en la región, que en 1937 fueron adjudicados a la compañía Royal Dutch Shell y que corresponden con el actual trazado de límites entre Ecuador y Perú (Galarza 1972).

La firma del Protocolo de Río de Janeiro llevó a que una nueva visión del territorio nacional se instale en el imaginario colectivo; sin embargo, la cartografía emblemática del Ecuador fue aquella que surgió luego de que el expresidente José María Velasco Ibarra consideró el tratado como nulo. Este mapa presentó al territorio ecuatoriano fragmentado, y validó la nulidad del protocolo. Durante la segunda mitad del siglo XX existieron distintos conflictos y disputas territoriales del Perú, aspectos que dejaron marcas en el imaginario nacional con respecto a la Amazonía. Al momento no existen estudios sobre

cómo el arte abordó la temática territorial en este periodo, pero cabe mencionar algunas obras que aluden al asunto.

Paradigmático en este sentido es el mural de Oswaldo Guayasamín *Descubrimiento del Río Amazonas* (1958) (Anexo No. 2, Imágenes 14-17), el cual fue comisionado al artista para el Palacio de Carondelet. Esta obra, de tono épico, muestra a Francisco de Orellana en la aventura que lo llevó a atravesar el famoso río. La obra sintetiza el principal argumento histórico al que los gobernantes ecuatorianos apelaron durante décadas, y es que, debido a que la campaña para descubrir el río Amazonas partió desde Quito, por derecho el Ecuador se merece tener un acceso directo a su desembocadura. En el mural de Guayasamín se alude este hecho con la siguiente frase: “El sacrificio de tres mil aborígenes glorifica la presencia del Ecuador en el Río Amazonas”. La perspectiva heroica y triunfalista del relato corresponde a la voluntad política de rechazar el Protocolo de Río de Janeiro, y la pérdida del territorio oriental. Pero, aunque la obra haya sido un encargo, no deja de entrañar una gran paradoja: en lugar de denunciar la muerte de miles de indígenas en el periplo, el artista indigenista glorifica su deceso a favor de una política de estado.²⁶

En la década de los ochentas, luego de la Guerra de Paquisha de 1981, entre Ecuador y Perú, se actualizó el discurso nacionalista sobre la Amazonía, y se fomentó un sentimiento patriótico, manifiesto en la frase emblemática del expresidente Jaime Roldós Aguilera, con la que culminó su último discurso, antes de su fatal deceso:

Nuestra gran pasión es y debe ser el Ecuador. [...] Este Ecuador que no lo queremos enredado en lo intrascendente, sino en lo valeroso, luchador, infatigable, forjando un destino de grandeza. El Ecuador heroico que triunfó en Pichincha, el Ecuador de los valerosos de hoy, heroicos luchadores de Paquisha, Machinaza y Mayaycu, inmolados en estas legendarias trincheras. El Ecuador heroico de la Cordillera del Cóndor. El Ecuador eterno, unido en la defensa de su heredad territorial. El Ecuador democrático, capaz de dar lecciones históricas de humanismo, trabajo y libertad. Este Ecuador Amazónico, desde siempre y hasta siempre. ¡Viva la Patria! (Roldós 1981).

Luego de su fallecimiento, la frase se difundió en los medios de comunicación y fue utilizada estratégicamente para enardecer los sentimientos patrióticos de la nación con respecto al territorio amazónico. El uso social del mapa del Ecuador, un documento oficial

²⁶ Para la producción de esta obra, Guayasamín no viajó a la selva amazónica, sino a la selva del territorio Tsáchila, en un viaje junto a Emma Robinson de Blomberg, Rolf Blomberg, Olga Fisch, entre otros. En las páginas 37 y 38 del libro *Viaje a la selva* se encuentra la anécdota de cómo surgió la idea del viaje (Robinson 2017).

que representa nuestra geografía política, también formó parte de una estrategia política: hasta 1998 la imagen mostraba la línea del Protocolo de Río de Janeiro de forma intermitente, para expresar la invalidez de dicho tratado según el gobierno ecuatoriano.

La ambigüedad de esta representación cartográfica fue abordada por Pablo Barriga, precursor del arte contemporáneo en el Ecuador, en la exposición “Mapas, arquitecturas e inquisiciones” de 1991. En las obras exploraba de manera lúdica el mapa ecuatoriano como representación de la nación. Estas imágenes mostraban la fisonomía del Ecuador previa a la Guerra de 1941. El conjunto pretendía confrontar los relatos de la historia oficial “frente a la historia de las heridas” (Cevallos 2016, 20). A través de los mapas, Barriga indagó visualmente en la conformación histórica de la nación, haciendo hincapié en las culturas que habitaban el territorio antes de la colonización española, o desorganizando la cartografía para resaltar su carácter discursivo.

Tres años después, en 1995, estalló la Guerra del Cenepa, otro conflicto bélico con el Perú, durante el gobierno de Sixto Durán Ballén. Luego de varios intentos de diplomacia internacional para resolver el problema limítrofe, finalmente en 1998 se firmó la paz con el Acta de Brasilia, suscrita por los presidentes Jamil Mahuad y Alberto Fujimori. En el documento se establecen los actuales límites entre el Ecuador y Perú, lo cual mejoró significativamente la relación bilateral. Desde una poética centrada en los imaginarios territoriales, la artista Manuela Ribadeneira produjo la obra *Tiwintza mon amour* (2005) (Anexo No. 2, Imagen 19) en alusión al hecho histórico. La propuesta representa el kilómetro cuadrado, a escala 1:1000, que fue concedido al Ecuador dentro del territorio peruano como parte del acuerdo de paz entre ambas naciones, luego de décadas de conflicto. La artista reemplaza la idea de un territorio fijo por una plataforma con ruedas, aludiendo a lo fluctuantes que son nuestras fronteras.

5.4 La selva mágica y surreal

En otra vertiente del arte moderno, centrada en la expresión subjetiva de la realidad, se observa el imaginario de la selva surreal y mágica. Obras de Enrique Tábara, Jaime Valencia y Bolívar Peñafiel dan cuenta esta nueva visión, y aunque no se refieren al espacio amazónico como tal, revelan un modo distinto de representar el tema que nos ocupa.

En *La Selva* (1953) (Anexo No. 2, Imagen 20) de Tábara observamos una *muralla vegetal* que, en lugar de ser impenetrable, se muestra misteriosa, fantástica y seductora, compuesta por especies botánicas figuradas de manera expresionista y matérica, lo que acentúa su corporeidad. En *Vegetación mágica (Selva)* (1971) (Anexo No. 2, Imagen 21), la naturaleza atraviesa un proceso de transfiguración, en donde el artista abandona las convenciones representativas para expresar su propio lenguaje. Las selvas de Tábara nos interpelan desde la subjetividad del artista, a la que sólo podemos acceder especulando. En la pintura de Jaime Valencia *La Selva* (1957) (Anexo No. 2, Imagen 22), ésta aparece como una entidad híbrida, en la que convergen el mundo vegetal, animal y humano. La pieza nos recuerda a *La Jungla* (1943) de Wifredo Lam, en la que se recrean elementos culturales de la identidad cubana a través de un lenguaje surreal. *Selva* (1966) (Anexo No. 2, Imagen 23) de Bolívar Peñafiel también recurre al surrealismo para presentarnos una visión existencial de la naturaleza selvática, en la que desaparece lo figurativo en función de una representación simbolista.

En los últimos años, el imaginario de la selva mágica y surreal ha reaparecido en obras de arte contemporáneo. En la obra *Leda* (Anexo No. 2, Imagen 25), Juan Caguana, se apropia de una representación renacentista del mito griego de Leda y el Cisne (del pintor italiano Antonio Allegri da Correggio) para proponer un énfasis en lo local: el artista ubica a la protagonista en la selva amazónica junto un gran sapo, de la especie descubierta por el explorador sueco Rolf Blomberg, generando una representación mágica y simbolista del cuerpo femenino asociado con la *selva virgen*, en cuanto objeto de observación y apropiación. En *Jungla de Papel I* (Anexo No. 2, Imagen 24) de Paula Barragán, la selva es un entorno fantástico que alberga múltiples formas de vida vegetal, animal y humana, aunque también aparece como una muralla vegetal. La convergencia de diversos imaginarios, coloniales y modernos, es posible desde una mirada contemporánea sobre la selva, en la que el imaginario ecologista se vuelve predominante: “El tema de la selva es una de mis obsesiones. Desde hace doce años lo he trabajado con la xilografía y la serigrafía, con el afán de atrapar la exuberancia de la naturaleza. Ahora me ha afectado toda la tragedia del Yasuní, que nos provoca un grito desesperado por sobrevivir, porque la muerte de los pájaros y de los pueblos desnudos es nuestra propia muerte, ¿no?” (Barragán 2015).

5.5 El imaginario ecologista de la selva amazónica

En el arte contemporáneo local, que se ha ido consolidando desde finales del siglo pasado, surge un nuevo imaginario de la selva amazónica vinculado al tema de la explotación petrolera. Desde miradas ambientalistas o ecologistas se han construido representaciones de la selva amazónica que se han vuelto recurrentes en exposiciones, obras y proyectos artísticos recientes.

Una primera aproximación del arte a la actividad petrolera en la Amazonía aparece en el *Anuncio Exposición de Arte* (Anexo No. 2, Imagen 26), publicado por miembros del grupo guayaquileño La Artefactoría, en el diario El Mercurio de Cuenca el 24 de mayo de 1987. Esta acción, de corte conceptual, tiene que ver principalmente con la presencia neocolonial de la transnacional Texaco en el territorio ecuatoriano. Explícitamente no se dice nada acerca del tema ambiental.

Como referí previamente, el ecologismo y el ambientalismo surgieron en el Ecuador entre las décadas de 1970 y 1980, y se afianzaron con las luchas sociales en el imaginario colectivo a partir de la década de 1990. Reitero el inconveniente de que hasta hoy no se han sistematizado estudios relacionados a la producción artística contemporánea que aborda la problemática ecológica en la Amazonía, producida a partir de los noventa, sin embargo, a través de una investigación reciente (Valdez y Morán 2017a) pude rastrear —de forma panorámica, no exhaustiva— obras y proyectos de arte contemporáneo que abordan la representación de la selva amazónica entre el año 2000 y el 2017. En esta breve recopilación se observa que los imaginarios ecologista y ambientalista son predominantes.

La obra pictórica *Amazonía eterna* (2000) (Anexo No. 2, Imagen 27) del artista secoya Ramón Piaguaje, por ejemplo, retrata minuciosamente los paisajes selváticos que le son familiares por haber crecido en una comunidad indígena, en la provincia de Sucumbíos. Esta pieza es excepcional en el sentido de que anteriormente no se había reconocido la mirada de un habitante de la región acerca de su propio territorio —la pintura fue galardonada en un concurso internacional de arte, y el artista fue premiado por el Príncipe Carlos de Gales— (Valdez 2017), y porque el discurso del artista promueve la defensa de la selva frente a la actividad petrolera justo a inicios de siglo:

Pinto lo que veo a mi alrededor, que es todo lo que tengo. Mi tribu ha vivido aquí durante milenios y entendemos a la jungla; somos parte de ella. Aunque nadie puede penetrar en nuestro territorio, nos cercan los buscadores de petróleo. Yo no quiero que la selva se

convierta en un recuerdo, por eso me decidí a presentarme a concurso. Quería que el cuadro fuera como una llamada de atención sobre la destrucción de un entorno que debe ser protegido por todos (Ferrer 2000).

Aunque no puedo referir todas las obras incluidas en aquella investigación, mencionaré algunas en las que se observa un imaginario ecologista:²⁷ *Oleoducto* (2006-2008) de María Teresa Ponce, *Laguna negra* (2010) de Fernando Falconí (Falco), *Descanso en la laguna* (2010) y *Paisaje con delfines* (2010) de Fernando Falconí, *Técnica vocal* (2011) de Saskia Calderón, *Suite del Coan Coan* (2011) y *Lago Agrio - Sour Lake* (2012) de Pablo Cardoso, son propuestas que representan los estragos de la actividad petrolera en la selva amazónica, y la contaminación ambiental ocasionada por los derrames de crudo. *Jungla de Papel I* (2013) de Paula Barragán sugiere la afectación a la biodiversidad del ecosistema selvático producida por la actividad extractiva. Finalmente, *UNOXMIL* (2013) de Miguel Alvear propone a sus participantes encarnar a las personas directamente afectadas por la explotación del Yasuní, los pueblos aislados Tagaeri y Taromenani (Anexo No. 2, Imágenes 28-38).²⁸

De acuerdo al contexto de realización de *Selva* de Christian Proaño con Yasunidos, podríamos relacionar la propuesta con un imaginario ecologista. Sin embargo, hay que reconocer que su estrategia artística es, más bien, *anfibia*: *Selva* transita entre distintos imaginarios de la selva amazónica, y adquiere, de esta manera, significados situados en contextos específicos. La forma que puede adquirir la representación no se centra en un único discurso, sino que acoge distintos modos de concebir la selva que surgen en cada interpretación de la partitura: “trata de sonar como un ser de la selva”. Cada intérprete vierte su propio imaginario en el significante *selva*, y evidencia, así, su contexto de interpretación. La diferencia entre cada versión se puede constatar al comparar la acción realizada con Yasunidos con la interpretación musical de La banda sin nombre aún (agrupación dirigida por Proaño). La naturaleza de la partitura influye en este proceso, pues permite un amplio rango de libertad en la interpretación. En este sentido, la representación de la selva amazónica que se construye no es descriptiva ni normativa, sino performativa (Austin 1955, 6)²⁹.

²⁷ Cuando menciono que existe un imaginario ecologista en estas obras, no me refiero al desarrollo de un discurso ecologista por parte de los y las artistas, sino a un modo de concebir la selva que está atravesado por las ideas propias del ecologismo, las cuales se han vuelto predominantes en la esfera cultural.

²⁸ Este recuento dista mucho de ser exhaustivo. Su función en este acápite es más bien referencial. Intento evidenciar la diversidad de aproximaciones a la selva amazónica que han surgido en los últimos años.

²⁹ La entrada sobre *performatividad* del Diccionario Anagramático del Museo Reina Sofía propone la siguiente información: “El filósofo del lenguaje J.L. Austin definió las palabras performativas

Al escuchar el registro sonoro de la acción de *Selva* con los Yasunidos se reconocen diversos imaginarios culturales en los sonidos de los activistas, quienes intentan representar los gruñidos del jaguar, el croar las ranas, los ruidos de los insectos, los trinos de las aves, el crujir de las hojas mecidas por el viento, los cantos de los Waorani, los movimientos del agua de los ríos y cascadas, las consignas ecologistas, y otros sonidos que parecen aludir a una naturaleza ignota, o expresar la energía de las fuerzas totémicas. A pesar de la riqueza de significados que encontramos en esta representación colectiva, no valoro únicamente las representaciones eventuales que se producen al interpretar la partitura de *Selva*, sino también su **capacidad de representar** los imaginarios de la selva virgen, el infierno verde, la muralla vegetal, el *país amazónico* y la metáfora de la lucha ecologista, al mismo tiempo y en un mismo lugar, porque son imaginarios culturales que persisten en la sociedad ecuatoriana.

6. Aproximación a la sonoridad disidente de *Selva*

En lo anterior he analizado la propuesta artística de *Selva* desde las ideas estéticas de Rancière, y los imaginarios culturales que aparecen en esta representación de la selva amazónica desde la Historia del Arte. Ahora pasaré a estudiar el lenguaje artístico sonoro y la sonoridad que se construye en *Selva* a través de los Estudios Culturales de la sonoridad. Desde este campo interdisciplinar es posible develar las relaciones de poder que atraviesan a las prácticas artísticas.

6.1 El *paisaje sonoro* en la práctica artística de Christian Proaño

Un análisis posible de *Selva* puede insertarse en las coordenadas de las artes sonoras, particularmente en la vertiente ruidista que dialoga con el performance corporal. Para Christian Proaño *Selva* es una partitura, una acción en el espacio público, un registro

como *realizativas* y propuso el concepto de performatividad, que establecía una obligada conexión entre lenguaje y acción. Para Austin, la performatividad se da cuando en un acto del habla o de comunicación no solo se usa la palabra, sino que ésta implica forzosamente a la par una acción”. Recuperado de: <http://subtramas.museoreinasofia.es/es/anagrama/performatividad>).

sonoro, incluso dialoga con la noción de *escultura social*,³⁰ pues para él es más importante entenderla como una *escultura sonora* que como una *composición musical*. Al estudiar *Selva* de acuerdo al cuerpo de trabajo del artista, se constata que tiene sus antecedentes en intervenciones previas realizadas con la rEd rUIDISTAS, agrupación que es concebida por sus integrantes como “un lugar para la improvisación y la intervención colaborativa en el paisaje sonoro, ese lugar es el ruido. Trabajamos en-desde Quito Ecuador”.³¹ Las acciones de este colectivo son de carácter experimental, con énfasis en las intervenciones artísticas y sonoras en el espacio público.

Al hablar de su propia obra, el artista resalta como referentes en la historia del arte a John Cage y La Monte Young, quienes desde la experimentación musical y sonora en los años sesentas crearon el happening como una nueva forma artística. También realizaron performances y fueron miembros de Fluxus, movimiento artístico que es actualmente considerado como precursor del arte contemporáneo. Proaño refiere que no tiene referentes locales, porque, para él, un artista como Mesías Maiguashca, que podría considerarse afín por su larga trayectoria en la experimentación musical, encamina su obra hacia la idea de composición, heredada de la música académica, de la cual él intenta alejarse (Valdez 2018a). Resulta interesante esta afirmación del artista, pues, aunque no niega sus antecedentes en el arte local, considera que sus referentes se encuentran en el exterior.

Proaño reconoce que su interés en lo sonoro proviene en mayor medida de las acciones, intervenciones y performances de las artes visuales, que de la música como disciplina (Valdez 2018a). Pero, cabe señalar, su visión del arte contemporáneo es crítica. Proaño cuestiona los discursos hegemónicos del arte contemporáneo desde una mirada geopolítica. Considera que existen espacios de creación y circulación de arte que, a nivel local y mundial, funcionan como centros de poder, y concentran capitales simbólicos y económicos en función de una hegemonía cultural. Esta idea se puede relacionar con la crítica al poder de las instituciones del arte occidental, planteada por los Estudios Culturales. En este aspecto, el pensamiento de Proaño es afín a la noción de práctica

³⁰ “Concepto de arte establecido por el artista conceptual y político Joseph Beuys. Creó el término para ilustrar su idea del arte como potencial para transformar la sociedad. La idea central de un ‘escultor social’ es un artista que crea estructuras en la sociedad usando lenguaje, pensamiento, acción y objetos. «Cada hombre es un artista. En cada hombre existe una facultad creadora virtual. Esto no quiere decir que cada hombre sea un pintor o un escultor, sino que existe una creatividad latente en todas las esferas del trabajo humano». Definición proporcionada por la Academia Ecuatoriana de la Lengua. Recuperado de: <http://www.academiaecuatorianadelalengua.org/glossary/escultura-social-o-social-sculpture/>

³¹ Perfil de la rEd rUIDISTAS en el sitio web: <https://redruidistas.bandcamp.com/>

artística planteada en esta investigación, pues concibe al arte como un lugar de disputas simbólicas y políticas, en el que distintos actores culturales luchan por crear o cuestionar definiciones y relatos históricos o culturales dominantes.

Proaño no produce obras sino prácticas artísticas sonoras. Por esto la naturaleza de *Selva* es múltiple: es partitura, acción performática, intervención ruidista, registro sonoro, incluso podría circular como obra sonora sin perder su potencia crítica. Al analizar el contexto de creación de *Selva*, en el taller con Mauricio Bejarano en el CAC, se observa que la idea nace de la mirada crítica de Proaño sobre la conformación del *paisaje sonoro* de la ciudad, su normalización y control en el espacio público, y los imaginarios moderno-coloniales que lo atraviesan (y que, para él, también están presentes en los espacios del arte contemporáneo). El aquel momento el artista contaba con una investigación académica, en la que había desarrollado una noción sobre el paisaje sonoro urbano:

Apoyándome en conceptos sobre el paisaje desarrollados en la Antropología por Tim Ingold y Steven Feld, y la definición del campo de estudios del paisaje sonoro realizada por Murray Schaeffer desde la musicología y la composición musical modernas, leída críticamente, entiendo al paisaje sonoro como la construcción acústica del espacio fruto del morar de los habitantes en su mundo, como la encarnación de nuestra ecología acústica, y en este paisaje trato de rastrear los ruidos, y su lugar en las estructuras del poder que se entretajan en las relaciones sociales porque el ruido como categoría de investigación puede servir como punto de partida para el estudio crítico del paisaje por su íntimo uso por el poder (Proaño 2012, 6).

La noción de paisaje sonoro de Proaño, fundamentada en la Antropología y la Musicología, se refiere a una construcción acústica colectiva, en la que él intenta desentrañar las políticas y usos sociales del *ruido*, pues éste, como dispositivo crítico, escapa a las normas y formas de control que se imponen en el paisaje sonoro dominante. En *Selva*, la idea de una práctica artística sonora es afín a los Estudios Culturales de la sonoridad, y a los Estudios Sonoros³² desarrollados por la teórica ecuatoriana Mayra Estévez y Catherine Walsh a través de la teoría decolonial (2008). En este campo de estudio se enfatiza el uso social del sonido, en lugar de su orden artístico, “para centrar la

³² Los estudios sonoros parten de la diferencia entre “sonoridad” y “experiencia auditiva”, “al considerar los componentes culturales y sociales que sirven de pantalla para representar socialmente aquello que se oye” (Cerón 2008, 13). Su interés es “revisar los conflictos y debates culturales que estructuran la sonoridad y examinan la forma como un conjunto de categorías, convenciones y relaciones de poder que permiten que escuchemos lo que de hecho oímos y que determinen sus usos sociales. Al considerar las prácticas sociales, culturales y artísticas que constituyen la sonoridad, los estudios sonoros están en capacidad de indagar por los supuestos epistemológicos del campo del sonido y combaten los efectos normalizadores de ese orden simbólico” (Cerón, 13-14).

mirada en las condiciones de producción, experimentación y circulación de productos y/o artefactos sonoros y las implicaciones sociales que contienen” (Albán y Walsh 2008, 11). En estos estudios, “no es el artista lo fundamental, sino el desencadenamiento social que lo sonoro produce en términos de evidenciar los lugares de enunciación desde donde lo sonoro interroga, cuestiona, desestructura y conflictúa el orden social establecido” (11). El arte, en este campo, es entendido como un producto de la modernidad, por lo cual, se cuestiona su sistema de valoración y construcción de regímenes discursivos “coloniales” (11).

La perspectiva de los Estudios Sonoros nos permite situar a las prácticas artísticas en sus contextos de producción, circulación, interpretación y uso social, los cuales están atravesados por relaciones de poder. Para Proaño fue relevante su aproximación a estos estudios desde un enfoque decolonial, tal y como fueron importantes las reflexiones antropológicas, los aportes del arte contemporáneo y la música académica experimental. Sus ideas sobre el sonido y el ruido en el paisaje urbano se produjeron en un espacio de creación transdisciplinar.

6.2 *Selva* en el paisaje sonoro de la ciudad

En la investigación de maestría de Proaño, una de las reflexiones más importantes es la que concierne a la dicotomía naturaleza-cultura, una noción fundamental para la conformación de la identidad del ser humano moderno occidental. A través de la cultura el humano establece su distinción como una especie superior, radicalmente diferente a los demás seres de la naturaleza, que son considerados como inferiores. A partir de una escucha decolonial³³ del paisaje sonoro de Quito, Proaño se propuso cuestionar la dicotomía naturaleza-cultura en la civilización moderna de la ciudad. De esta forma surgieron algunas ideas que, posteriormente, dieron lugar a *Selva* (Valdez 2018a):

El saber filosófico y científico dominante en Occidente en la Modernidad, y con él el saber antropológico clásico, se ha fijado, podría decir aquí que ha visto, el paisaje como un fondo pasivo para las actividades humanas, a las que denomina por lo general cultura, y lo ha opuesto a ésta en una oposición binaria, naturaleza-cultura. Por un lado, la cultura era vista como la adaptación de un pueblo a su entorno; también como cargar

³³ Utilizo el término *escucha decolonial* en base a la noción de *mirada decolonial* sobre las artes visuales que desarrollan teóricos culturales como Mayra Estévez, Edgar Vega y Christian Proaño, o artistas como Alex Schlenker y Tomás Ochoa.

simbólicamente a la naturaleza y al paisaje; por otro lado, y entre otros, la naturaleza era la base material que explotada a través de la cultura hacía posible el progreso de la civilización. Stuart Hall (2002) nos recuerda que toda relación binaria es necesariamente jerárquica y en el caso de la dicotomía aquí planteada es la cultura la que ha sido ubicada por sobre la naturaleza, la cultura la llamada a dominar la naturaleza a través del trabajo o de la razón [...] Para empezar a pensar desde lo sonoro, el equivalente, podríamos decir, de la dicotomía naturaleza-cultura en el espacio sonoro «natural», o sea en el paisaje, vendría ser a equiparar lo ruidoso con lo salvaje, con la naturaleza, y el sonido «armonioso», ordenado, escúchese aquí muchas veces «música», con la cultura civilizada y racional, con Occidente y con la Modernidad (Proaño 2012, 12).

Este planteamiento conceptual sustentó su investigación antropológica en el barrio Bellavista de Quito, un espacio urbano que colinda con el bosque secundario del Parque Metropolitano. Según Proaño, esta pesquisa es un precedente importante de *Selva* — incluso también de *Firma*, realizada en los exteriores del CNE, en la parte baja de ese barrio (Valdez 2018a)—. Al comparar el ruido con lo salvaje y lo natural, y el sonido armonioso con la civilización moderna occidental, Proaño se propuso

...pensar el paisaje sonoro en términos de una economía sonora, o de una administración social de la producción, la distribución y el consumo de sonidos y de silencios que lo construyen, y del uso social de estos sonidos y de estos silencios, a quién le convienen, en función de qué discursos trabajan, en fin, pensar el sonido en términos de una economía política del ruido (Proaño 2012, 21).

A partir de esta idea, podemos entender que el paisaje sonoro en el que irrumpe *Selva* en las dos primeras versiones, correspondiente al espacio social de la Plaza Grande, ubicada en el Centro Histórico de Quito, frente al Palacio de Carondelet, es parte constitutiva de la representación artística de la selva amazónica, en cuanto paisaje normado desde una visión moderna-colonial, y en cuanto paisaje atravesado por una geopolítica de la sonoridad.

El dispositivo crítico de irrupción utilizado en *Selva* fue el *ruido*, que para el artista es “un encuentro ético desde el cual generar preocupación por lo desconocido, por el Otro” (Proaño 2012, 21). A través de los maullidos, zumbidos, siseos, silbidos, pitidos, golpeteos, crujidos, chirridos, sonidos guturales, todos ruidos onomatopéyicos de los ejecutantes de la acción, la selva amazónica, desconocida por gran parte de la población ecuatoriana, ese *otro* natural opuesto al *nosotros* cultural de la nación, pudo ser invocada desde el lugar simbólico de la política nacional. Durante la acción, la sonoridad normalizada de la Plaza Grande se convirtió en una metáfora del contexto social y político que conviene con la explotación petrolera del Yasuní, en función de alcanzar la promesa

del *desarrollo* moderno: erradicar la pobreza, mejorar la calidad de vida de la población, cambiar la matriz productiva...

Al estudiar las tensiones en que se inscriben las prácticas sonoras, Mayra Estévez considera que “el *lugar del sonido* es un espacio de lucha, de confrontación y de intereses, que apelan a una cierta noción de cultura cuya predominancia se ha diseminado y naturalizado a lo largo y ancho del sistema mundo moderno-colonial” (Estévez 2008, 73). En ese sentido, Proaño se cuestiona éticamente el *lugar del sonido* en la vida cotidiana: “Me pregunto si con nuestras prácticas materiales de producción de ruido y de silencio, de texturar el paisaje, estamos construyendo comunidades más incluyentes y democráticas, o si por el contrario un único Orden se está imponiendo en nuestra comunidad con la idea de Armonía como una meta final de un Progreso sin Disonancias” (Proaño 2012, 21). Frente a la *armonía* del consenso político, *Selva* opuso la disonancia como una forma de disenso.

Capítulo dos

Arte y ecología en *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)*

1. Introducción

Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0) es una propuesta del artista ecuatoriano Paúl Rosero Contreras (Quito, 1982), que recrea un “bosque artificial” a manera de metáfora del Parque Nacional Yasuní (PNY), en un intento por reflexionar sobre su posible desaparición —tal y como existe hoy— en un futuro no tan distante (Anexo No. 2, Imágenes 39-43). La obra surgió en la coyuntura del debate público que se suscitó en el Ecuador cuando el expresidente Rafael Correa solicitó a la Asamblea Nacional aprobar la explotación petrolera en los campos Ishpingo, Tambococha y Tiputini (ITT) del parque.

Según la voz oficial, la medida del gobierno fue tomada por el fracaso de la iniciativa Yasuní ITT, implementada desde el año 2007 hasta el 2013, cuya finalidad era condicionar el mantenimiento de la Zona Intangible (ZI). Esta zona fue creada en 1999 por el expresidente Jamil Mahuad para evitar a perpetuidad las operaciones extractivas, incluida la explotación petrolera. Durante el gobierno de Rafael Correa, se condicionó la declaración de la Zona Intangible a través de un mecanismo de compensación para la no explotación petrolera del Yasuní, con lo cual se evitarían emisiones de dióxido de carbono que afectarían el medio ambiente global. La iniciativa era un llamado a la comunidad internacional para recibir aportes económicos, sin embargo, la campaña realizada no tuvo éxito. Cuando Correa anunció que se llevarían a cabo actividades petroleras en el Yasuní, su argumento fue que sólo se explotaría el 1 por mil del área protegida, y que no se afectaría al ecosistema selvático porque se utilizarían tecnologías de punta. El expresidente manifestó, además, que los recursos servirían para “vencer la miseria, especialmente de la Amazonía” (El Universo, 2013a). También refirió que la decisión fue tomada porque “el mundo es una gran hipocresía, pues la lógica que prevalece no es la de la justicia, si no la del poder”, lo cual habría sido, en su opinión, el principal factor para el fracaso de la iniciativa Yasuní ITT.

La medida tuvo un impacto negativo en las organizaciones ambientalistas y ecologistas a nivel nacional, que se extendió a distintos ámbitos de la ciudadanía

ecuatoriana. El colectivo Yasunidos, como se mencionó en el primer capítulo, aglutinó esfuerzos comunes en el 2013 y 2014 para llevar a cabo una consulta popular, con la finalidad de que fuese el pueblo ecuatoriano quien decida el futuro del parque. Esta movilización, más allá de las contingencias que produjeron su fracaso, instaló un debate público en torno al Yasuní, que se desbordó hacia una preocupación general por el medioambiente, las condiciones de vida de los pueblos aislados, la conservación de los hábitats naturales y la protección de especies en peligro de extinción. En este contexto surgió la idea y el proceso artístico de *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)*, mientras Paúl Rosero cursaba sus estudios de posgrado en el Instituto de Artes de California (CalArts) en Estados Unidos.

Una primera versión de la propuesta fue desarrollada en ese espacio académico en el 2015. Esta se expuso en la muestra que realizó Rosero al finalizar sus estudios. Una segunda versión se presentó en la exposición “Re construcción de la historia”, realizada en el espacio cultural El Container de Quito en el 2016. El proyecto también fue presentado en la galería Import Project de Berlín, en la exposición individual “Sierra Negra”. En la trayectoria del artista esta pieza forma parte de sus experimentos con los estudios científicos, principalmente aquéllos en los que se entrecruzan los conocimientos de la biología y los nuevos medios tecnológicos.

¿Qué representación de la selva amazónica se construye en *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)*? Para empezar a analizar esta propuesta, propongo un análisis sobre cómo las representaciones cartográficas del Yasuní evidencian las disputas por el territorio amazónico desde los intereses ambientales, de derechos humanos y extractivos. Posteriormente, expongo mi lugar de enunciación en la investigación, y procedo a realizar un análisis visual de la propuesta artística, una reflexión a partir de los debates antropológicos sobre naturaleza y cultura en el siglo XXI, y un análisis sobre la relación entre arte, paisaje y tecnología.

2. El lugar de enunciación en la investigación

Antes de pasar al análisis de *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)*, comentaré mi lugar de enunciación en esta investigación. Como referí en el primer capítulo, en el Centro de Arte Contemporáneo (CAC) contribuí a promover la relación

entre arte y activismo con un énfasis coyuntural en las problemáticas ecologistas. La experiencia con el colectivo Yasunidos, las discusiones sobre los derechos de la naturaleza, la crítica a la civilización moderna y a las nociones de progreso y desarrollo capitalista, así como la búsqueda de alternativas de vida en equilibrio con aquello que históricamente hemos nombrado como *naturaleza*, me llevó a investigar las formas en que el arte contemporáneo producido en el Ecuador ha abordado históricamente estos temas. Mi intención era curar una exposición sobre arte y ecología en el 2015, sin embargo, renuncié al CAC en mayo de ese año, y la propuesta finalmente no se llevó a cabo. No obstante, aquel deseo de llevar las reflexiones ecologistas al estudio de las prácticas artísticas es un antecedente para mi investigación actual, por cuanto ese antecedente determinó el inicio de un diálogo con Paúl Rosero a propósito de *Anticipación de una ausencia (o Yasuní 2.0)*.

A diferencia de la comunicación establecida con Christian Proaño para la ejecución de *Selva* con los Yasunidos, en este caso intenté llevar mi breve experiencia activista a la ideación de una curaduría, cuyo propósito era interrelacionar tres elementos: prácticas artísticas que abordaran la representación de la naturaleza, procesos históricos del ecologismo y del arte con temática ecológica en el Ecuador, y documentación de prácticas activistas (fotografías, afiches, manifiestos, volantes, vestimenta, discografía, videos, etc.). Aunque el proyecto no vio la luz, desde el 2014 comencé a interesarme en *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)*. Sin duda, mi mirada sobre la propuesta artística se moldeó durante mi experiencia con Yasunidos y mi propia labor curatorial. Al momento, la obra forma parte de una curaduría³⁴ que presentaré como exposición paralela en la XIV Bienal de Cuenca.

3. Esquizofrenia cartográfica en el Yasuní

En las diversas representaciones de la reserva de la biósfera Yasuní se pueden observar las disputas políticas y sociales que atraviesan el territorio amazónico. Las imágenes cartográficas, por ejemplo, dan cuenta de los conflictos a través del tiempo, desde la creación del parque nacional que lleva su nombre —a finales de la década de los

³⁴ El equipo curatorial de esta muestra está integrado también por Gabriela Cabrera, Gabriela Chérrez y Gabriela Fabre, artistas y gestoras guayaquileñas.

setentas— hasta la actualidad. Considerado uno de los lugares más biodiversos del planeta, último reducto de los pobladores amazónicos no contactados del Ecuador, albergue de la segunda mayor reserva de petróleo del Estado, este “teatro de la esquizofrenia”, como le llamó el investigador francés Guillaume Fontaine (2007, 82), posee diversos rostros según el interés con el que se lo mire, ya sea el medioambiental, de derechos humanos, o como una fuente de ingresos económicos a través de la explotación hidrocarburífera.

Las 2.366.182 de hectáreas que componen la reserva, que forma parte del programa “El hombre y la biosfera” de la UNESCO desde 1989, integran el Parque Nacional Yasuní, la Reserva Étnica Waorani y la Zona Intangible. Sin embargo, sobre este mapa se superpone además el de los bloques petroleros, que rodean el área de la reserva y cuyos límites son invadidos por los bloques 31 y 43. A continuación haré un breve recuento acerca de este conflicto de intereses, que se ha manifestado en la forma de mapear este territorio. He elegido la representación cartográfica, en lugar de la fotografía documental o el audiovisual, por ejemplo, ya que la propuesta artística *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)* incluye como elemento visual un mapa del Parque Nacional Yasuní. La presencia de este referente cartográfico expresa el interés de Paúl Rosero en el aspecto geopolítico del territorio amazónico, como veremos más adelante.

El PNY fue creado, junto a otras nueve áreas protegidas, durante el gobierno del presidente Jaime Roldós Aguilera el 8 de noviembre de 1979. Inicialmente su territorio abarcó 679.730 hectáreas. El interés de crear reservas naturales, ya sea en forma de parques nacionales, reservas ecológicas o faunísticas, ya se había mostrado en el Ecuador al menos desde 1971, cuando se decretó la facultad del Ejecutivo, a través de sus ministerios, de crear este tipo de espacios, cuyo valor entonces era medido en términos de riqueza natural, con potencial para la investigación científica, la educación o el turismo, como lo manifiesta el acta de creación del PNY (Ecuador, 1979).

Según este documento su estatuto tiene que ver con la conservación de la rica biodiversidad del territorio. El PNY ha sido considerado, por sus características particulares, como Refugio del Pleistoceno (Ministerio del Ambiente 2011). Su ecosistema es de bosque húmedo tropical, formado por diversos ecosistemas (ríos, esteros, sistemas lacustres) y formaciones vegetales siempre verdes, de tierras bajas inundables por aguas blancas y negras, además de bosques muy diversos en tierra firme. “Con más de 100 mil especies de insectos por hectárea, 270 de peces, 139 de anfibios,

121 de reptiles, 610 de aves, 2014 de mamíferos y 2274 plantas vasculares, el PNY es reconocido como una de las zonas más biodiversas del planeta” (Rodríguez 2015, 9).

Pero el medioambiente es apenas uno de los actores presentes dentro de este territorio. A fines de 1960, la empresa estadounidense Texaco Gulf descubrió reservas importantes de petróleo al norte de la Amazonía ecuatoriana, en la actual provincia de Sucumbíos (Petroecuador, 2013). Las exploraciones en los alrededores en busca de petróleo continuaron, sin que la constitución del Parque Nacional Yasuní lo impidiese. Paralelamente, en 1968, se estableció un contacto definitivo por primera vez con un miembro de la nacionalidad Waorani, población amazónica tradicionalmente hostil ante a cualquier intento de colonización de la zona. Esto se llevó a cabo a través de la mediación del Instituto Lingüístico de Verano (ILV), institución norteamericana que en la época mencionada visitó varias comunidades indígenas en el Ecuador con supuestos objetivos de investigación, pero cuyo propósito vedado era el de la evangelización de las poblaciones más remotas del mundo (DeValls 1978). Existe la posibilidad incluso que haya existido un acuerdo entre el Gobierno, el ILV y la compañía Texaco Gulf para “pacificar a los indios” cuyo territorio era también de interés para las petroleras:

Mientras las transnacionales realizaban sus actividades de exploración, sucedían sistemáticamente encuentros hostiles entre trabajadores petroleros y huaorani. Estos eventos, al parecer, motivaron un acercamiento entre la Texaco, el Estado ecuatoriano y el Instituto Lingüístico de Verano, con el fin de reubicar a los huaoranis en un territorio único (Tihueno) facilitando el paso libre a la actividad petrolera iniciada por el consorcio. Esta población albergaba en 1973 a 525 individuos y menos de 100 quedaron fuera de este protectorado (Rivas y Rommel 2001, 32)

En 1983, por lo tanto, estaban listas las condiciones para la demarcación de los territorios que corresponden a los tres principales actores de la zona, es decir, las petroleras, los waoranis y los ambientalistas. Fue en ese año en el que se legalizaron 66.570 hectáreas de territorio waorani, incluyendo el protectorado de Tihueno, primer asentamiento de esta etnia, considerando que antes de su contacto con el ILV, estas poblaciones no tenían asentamientos permanentes. A su vez, fue en ese año que el expresidente Osvaldo Hurtado convocó a la Primera Ronda Petrolera, que originó por primera vez en el Ecuador la demarcación de las áreas a ser concesionadas, bajo la modalidad de prestación de servicios, para la explotación petrolera en bloques. Para la Primera Ronda se establecieron 11 áreas de explotación, de las cuales siete estaban ubicadas en la región amazónica y cuatro en la Costa (Becerra 2015).

De todas maneras, las fronteras entre estos tres territorios, el petrolero, el waorani y el del Parque Nacional Yasuní, nunca se adaptaron a sus representaciones cartográficas, o al menos, nunca terminaron de armonizar, puesto que los actores de dichos territorios siempre tuvieron que negociar por sus propios intereses. Entre 1985 y 1987 se adjudicaron los bloques 14, 15, 16, y 17 a consorcios petroleros entre los ríos Napo y Curaray. De hecho, hubo una reducción del PNY a 544.730 ha. en este tiempo, con lo que los bloques 16 y 17 quedaron fuera del área protegida. Y, aunque posteriormente el parque fue ampliado a 982.000 ha., de todas maneras, se construyó en el territorio del Parque Nacional Yasuní la vía Maxus entre 1993 y 1994, y la ampliación de la frontera petrolera continuó (Fontaine 2007, 82).

En 1989 la reserva de la biosfera del Yasuní pasó a formar parte del Programa sobre el Hombre y la Biosfera (MAB), creado en 1971, cuyo objetivo era “establecer una base científica para mejorar la relación entre los seres humanos y el medio ambiente” a través del diálogo multidisciplinar (ciencias naturales, sociales, economía, entre otras) (Unesco 2017, 12). Considerando este aspecto, parte de la reserva incluye el territorio waorani e inevitablemente los bloques petroleros donde actualmente operan varias compañías petroleras.

En 1999, durante el gobierno de Jamil Mahuad, se declaró la necesidad de crear una Zona Intangible (ZI) para proteger a los pueblos no contactados. Mediante decreto presidencial se definió a la zona intangible como “espacios protegidos de gran importancia cultural y biológica en los cuales no puede realizarse ningún tipo de actividad extractiva debido al alto valor que tienen para la Amazonía, el Ecuador, el mundo y las presentes y futuras generaciones” (De Marchi et al. 2013, 7). La creación de este espacio responde a la protección de los llamados grupos Tagaeri y Taromenane, cuya ubicación se encuentra entre el Parque Nacional Yasuní y el territorio Waorani. El mapa de la ZI, sin embargo, se concretó recién en el año 2007 en el Decreto Ejecutivo No. 2187 (Ecuador, 2007). En un análisis detallado, en el que participó el investigador italiano Massimo De Marchi, se mostró que existen incoherencias entre el texto oficial y la morfología del terreno (De Marchi et al. 2013, 8). Este espacio tiene la forma de un polígono de aproximadamente 758.048 ha., que consta además de un área de amortiguamiento de 10 km de ancho donde se prohíben las actividades extractivas. Este territorio se constituye como una “isla”, rodeada por proyectos de extracción de hidrocarbúricos en diferentes fases operativas, con presencia de pozos, carreteras y demás, que lo vuelven una jaula y al mismo tiempo isla que no posee corredores

ecológicos³⁵ y culturales que los una con la capital en donde se decide su destino (Pappalardo 2015, 19-20).

El estado ecuatoriano ha manifestado esta doble faz, en la que parece interesarse por la conservación de la biósfera, por la protección de los habitantes nativos de la Amazonía y también por el incentivo a la exploración y explotación petrolera desde hace más de cuarenta años. A este comportamiento doble, que persistirá, como lo hemos visto, en la década del 2000 y del 2010, con la iniciativa Yasuní ITT como paradigma, Guillaume Fontaine lo declaró como “teatro de la esquizofrenia” del Estado, por la implementación simultánea de políticas públicas de conservación y de extracción petrolera (Fontaine, 2007, 82).

En la última consulta popular realizada al país en el 2018 se establece como mandato popular la ampliación de la ZI a un área de 50.000 ha. adicionales, y reducir el área de explotación de 1.030 a 300 ha. Es la última medida trascendente dada en este sentido, sin embargo, continúa la explotación de los bloques 31 y 43 que se encuentran dentro de la reserva del Yasuní, con la respectiva infraestructura necesaria para la producción, lo que significa que en la actualidad la extracción petrolera ha cercado completamente a los grupos indígenas aislados.

El mapa del Parque Nacional Yasuní que integra la obra de Rosero corresponde a una cartografía, entre varias, que evidencian la disputa de intereses territoriales en la zona. Es importante esta acotación pues en el mapa de la obra no se contempla la ZI: podemos deducir que el interés de Rosero está centrado en el Yasuní en su dimensión de parque, es decir el espacio considerado de valor por su riqueza en términos de biodiversidad. No se enfoca en la problemática de los pueblos indígenas en aislamiento ni en la frontera de los bloques petroleros situados en la zona. Al considerar este aspecto se comprende el ámbito que la misma obra decide trazar, la realidad con la que le interesa interactuar, así como las problemáticas ambientales y culturales que se dejan de lado al momento de tomar partido por un modo de representar el Yasuní, especialmente aquella que atañe a la ZI, que queda fuera del trabajo del artista.

³⁵ Los corredores ecológicos evitan la fragmentación de hábitats que albergan una gran biodiversidad, a través de la conectividad entre distintos espacios con paisajes, ecosistemas y hábitats naturales o artificiales. Su propósito es facilitar el tránsito de los seres vivos, la migración y la dispersión de la flora silvestre. Y contrarrestar el impacto negativo de la actividad industrial o extractiva, la agricultura, la creación de infraestructura, vías, etc.

4. Análisis visual de la propuesta artística

Comenzaré con un análisis visual de la propuesta artística a manera de preámbulo para los siguientes acápites, en los que planteo reflexiones más amplias sobre los puntos aquí esbozados. Utilizaré una metodología elaborada por el filósofo español y especialista en comunicación Gonzalo Abril en el ensayo “Tres dimensiones del texto y la cultura visual”, que se basa en tres componentes: *visualidad*, *imagen* y *mirada*. El modelo es afín a un entendimiento de la obra de arte como un texto visual inserto en una cultura visual más amplia.³⁶ He seguido como referente su estudio de *La gran ola de Kanagawa*, del artista japonés Katsushika Hokusai.

Para Abril, la *visualidad* es un concepto que no equivale a la visión de la información o los datos visuales, sino que corresponde a una visión socializada, mediada por discursos, redes significantes, intereses, deseos y relaciones sociales (Abril 2012, 17). La visualidad se basa en las tramas visuales y cualidades formales de una imagen, pero se consolida en la activación semiótica de éstos en una dimensión sociocultural compartida por una comunidad de individuos que pueden asociar una misma imagen con un sentido. Una imagen “no es sólo una colección de cualidades [...] sino la descripción de un objeto categorizado en una cultura, y también [...] un conjunto de atributos simbólicos más o menos abstractos que se han adherido a ese objeto” (Abril, 21). El concepto de *mirada* refiere que “los textos visuales, de forma implícita o explícita, nos adjudican un lugar, una posición de observadores y evaluadores, un saber e incluso un espacio de placer o displacer. Nuestra mirada está contenida en ellos porque los textos, a la vez que son mirados, nos miran” (26-27). Sobre las *imágenes*, Abril alude que éstas “siempre adhieren algún imaginario social, son a la vez parte y resultado de esos imaginarios. Y éstos, además de recopilaciones o repertorios virtuales, consisten en matrices de producción y reproducción de imágenes” (31). Cabe señalar que para Abril la *mirada*, la *visualidad* y la *imagen* tienen límites difusos en el texto y la cultura visual, y sólo pueden ser separados teóricamente.

³⁶ Mi objetivo es analizar visualmente la propuesta *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)* de forma coherente con los presupuestos de los Estudios Visuales.

4.1 Visualidad

Para estudiar la visualidad de *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)* es preciso diseccionar sus componentes materiales. El primero es un hábitat artificial cuyos elementos son un mapa que sirve de base, un bosque de árboles impresos en 3D, unos organismos vivos (hongos) que crecen sobre los árboles, y una vitrina transparente. El segundo y tercer componente de la pieza corresponden a dos serigrafías.

La representación cartográfica que sirve de base al hábitat artificial corresponde a un mapa del Parque Nacional Yasuní. En la primera versión de la pieza este elemento fue construido en cemento y, posteriormente, en acrílico. El mapa sostiene a un bosque de árboles blancos impresos en un filamento plástico biodegradable. El diseño de los mismos tiene una forma genérica (basada en la geometría de la naturaleza), con un tallo y varias ramas que se extienden a una cierta distancia del suelo. Cada árbol tiene un diseño individual, pero todos mantienen una estructura común. Sobre el bosque se despliegan las tramas vegetales de los hongos tipo *hericium erinaceus*, mejor conocido como *melena de león*, que en condiciones naturales crece a manera de largas hebras de pelo, de ahí su nombre. Estos filamentos orgánicos se confunden con los filamentos plásticos de los árboles (residuos del proceso de impresión 3D), creando una madeja suelta que simula el follaje de las copas.

El color blancuzco del bosque da la impresión de una vegetación fantasmagórica, sensación que también se produce por la coloración de los hongos, acromática y semi transparente, y el brillo que se desprende por la iluminación nadir que contrasta con la oscuridad del entorno. La base de acrílico (de donde proviene la claridad, como en una mesa de luz) y la vitrina transparente crean una suerte de burbuja que encapsula al pequeño bosque.

Las dos serigrafías que acompañan al entorno artificial contribuyen a situar la problemática ambiental del Yasuní en un contexto global. Una recrea varias siluetas de especies faunísticas extintas (a nivel mundial). La otra representa cartográficamente tres territorios geopolíticos: América Latina, el Ecuador y el Parque Nacional Yasuní, como en una mirada global que se acerca a lo local.

El énfasis de Rosero en una contextualización planetaria también se puede relacionar con los hongos melena de león, que provienen de Asia y tienen propiedades comestibles y múltiples usos medicinales. En la obra sobreviven gracias a las condiciones

de un hábitat regulado artificialmente, pues en teoría se podrían cultivar en casi cualquier región del mundo. Resulta interesante la procedencia de estos organismos, considerando que la obra alude a un espacio natural ubicado en la zona ecuatorial. Más allá de su forma funcional al diseño de los árboles, estos hongos, su lugar de origen y lugares de cultivo a nivel mundial, dan cuenta de un contexto global de intercambios de especies naturales, gracias al comercio exterior, la investigación científica, la educación, el arte contemporáneo, entre otros.

En resumen, se podría decir que la *visualidad* de la obra nos lleva a pensar en un hábitat natural-artificial, global-local, es decir “híbrido”, en donde se difumina la frontera entre naturaleza y cultura humana, y entre los límites geopolíticos (este aspecto será desarrollado con mayor amplitud en el acápite 5).

4.2 Imagen

A partir de la *visualidad* es posible analizar la *imagen* de la obra y los *imaginarios* que la atraviesan. Dos referentes son fundamentales en este sentido: las imágenes del Parque Nacional Yasuní (producidas por el Estado, la actividad turística, los movimientos ecologistas, la investigación científica, los medios de comunicación, entre otros) y la imagen convencional de un laboratorio de experimentación científica (asociada con la industria médica, la investigación académica, la ficción cinematográfica y la producción documental) (Anexo No. 2, Imágenes 44-55).

La referencia al Parque Nacional Yasuní aparece en el título de la propuesta de Rosero, pero también se debe considerar el contexto de movilizaciones ecologistas en que surge. Además de estos aspectos, la obra presenta la imagen de un bosque sobre un mapa del PNY, lo cual apunta a pensar en una noción de espacio natural, parque o área protegida por su biodiversidad. Se excluyen otras referencias, al menos de forma literal, como el territorio de la Zona Intangible o la distribución de los bloques petroleros. En este sentido, *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)* dialoga con un imaginario ambientalista, conservacionista, de la selva amazónica. Sin embargo, si se observa el segundo referente, un laboratorio de experimentación científica, podemos pensar en la posibilidad de que, si el espacio natural del Yasuní desapareciera, tal y como existe ahora, es posible imaginar su pervivencia ecológica y simbólica a partir de una nueva concepción de la naturaleza, basada en la noción de una *ecología híbrida*. Esta idea se apoya en la interrelación de

elementos plásticos, orgánicos y biotecnológicos en la obra: los árboles impresos, los hongos melena de león y el espacio artificial que envuelve al pequeño bosque. Esta noción cuestiona el fundamento de la diferencia entre una supuesta naturaleza originaria y una cultura humana artificial. ¿Dónde ubicamos la frontera entre lo natural y lo artificial, si los antiguos fundamentos de esa división, dados por la antropología y la biología clásica en el siglo XIX, están siendo cuestionados por las investigaciones científicas recientes?

La obra nos lleva a preguntarnos por nuestra propia noción de *vida natural*, dado que los hongos sobreviven en un hábitat creado y controlado por el artista, tal y como ocurre con los animales que sirven a la industria alimenticia, y que son criados en condiciones *artificiales*, o los seres humanos que habitan en las grandes y complejas urbes modernas. El referente del laboratorio científico se vuelve importante en este punto, pues funciona como una amplia metáfora de las condiciones en que se desarrolla la vida a nivel planetario en el siglo XXI, bajo diversas tecnologías de control y vigilancia.

Basándonos en la *visualidad* de la obra, y en su *imagen*, es posible observar una alusión a los *imaginarios* de la ciencia ficción que han construido la idea de un futuro distópico, en donde la vida *artificial*, producida gracias a la experimentación científica, parece haber sustituido a la vida *natural*, como *The Matrix* (1999), *eXistenZ* (1999) *Cloud Atlas* (2012), *Snow Piercer* (2013), entre otros filmes (Anexo No. 2, Imágenes 56-63). La imagen fantasmal del bosque también conecta con el imaginario literario y cinematográfico que evoca un futuro post-humano, cuyos antecedentes estarían en las decisiones que tomamos en la actualidad. Un elemento clave, al respecto, es la vitrina que encierra al bosque artificial, que, en la primera versión de la obra, tenía una forma circular parecida a las imágenes de naves interplanetarias. En la segunda versión, Rosero cambió esta forma por una vitrina rectangular como las que vemos en los museos y laboratorios científicos, lugares asociados a ciertos imaginarios de la ciencia ficción.

4.3 Mirada

En cuanto a la *mirada*, la obra nos invita a observarla en un ángulo de 360 grados, podemos movernos alrededor de ella para apreciarla desde distintos puntos de vista de manera horizontal, como sucede con un objeto tridimensional. La vitrina nos impone un límite y crea una burbuja que encapsula al bosque. Pudiera parecer que ésta no es parte de la obra, sino un dispositivo museográfico, pero en realidad su presencia es significativa

para el concepto artístico: la mirada que construye es la del espectador de un experimento científico, un entorno virtual o una recreación fantástica.

La *mirada* que asigna la obra al espectador es la de alguien enterado, en mayor o menor medida, del debate público en torno a la explotación petrolera del Yasuní. La participación de los artistas y actores culturales fue significativa en las marchas, acciones en el espacio público, eventos políticos y académicos, y en la difusión en las redes sociales. La obra *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)* no se produjo en el marco de esos eventos (muchos de los cuales tenían una vocación artivista), pero surgió en ese período, un momento importante en la historia del ecologismo ecuatoriano. Por este motivo, la obra también nos interpela desde esa coyuntura.

Otro aspecto importante es el diálogo crítico con la historia del paisaje como género artístico. El paisaje tradicional coloca al espectador en el lugar de la contemplación. La distancia es clave para gozar estéticamente de una imagen paisajística, algo que no ocurre en la obra de Rosero, pues, aunque recrea un espacio natural, lo más importante es transitar alrededor de ella, tener varios puntos de vista, y acercarse, no sólo para deleitarse en los detalles visuales, sino también para entender su funcionamiento.

5. La naturaleza del post-antropoceno

Considerando que *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)* alude al parque nacional del mismo nombre, un territorio reconocido como uno de lo más biodiversos del planeta, es decir, famoso por albergar múltiples y complejos ecosistemas de una riqueza única en el mundo, es pertinente reflexionar sobre qué mirada respecto a la noción de naturaleza puede desprenderse de la propuesta artística.

Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0) está materialmente ligada a lo vivo, pero aquello que es materia biológica no está desligado de lo tecnológico. Aunque en principio esto se puede decir de cualquier intervención humana en el medio natural, como los criaderos de animales o huertos, en esta obra la relación entre lo tecnológico y lo biológico se da de tal modo que la meta es difuminar las fronteras entre ambas.

El principal elemento vivo que forma parte del ecosistema de la obra son los hongos melena de león. Como sabemos, los hongos son seres vivos que pertenecen al reino de las eucariotas, es decir, no son ni animales ni vegetales. Su diversidad es enorme,

hay aquellos que pueden servir de alimento a los seres humanos, otros pueden ser alucinógenos o tóxicos. En especial, el *melena de león*, originario de las regiones montañosas del noreste de Asia, ha sido tradicionalmente usado como medicina, aunque también con fines culinarios (Wang 2014, 3055-64).

Las complejidades técnicas necesarias para mantener a los hongos vivos en este entorno artificial hacen de Paúl un mediador cuya importancia no debería soslayarse. Se trata de un investigador que se pone, de cierta forma, a merced de los hongos para mantenerlos con vida.

Además de los hongos, *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)* está compuesta por árboles artificiales, confeccionados a partir de filamento plástico biodegradable, y producidos por una impresora 3D diseñada por el mismo artista, utilizando “algoritmos que usan las leyes de la naturaleza” (Valdez 2018e). Se trata de un bosque que es parcialmente vivo, por los hongos, y parcialmente artificial, por la estructura del tronco y las ramas de los árboles. De esta manera se explora una hibridez entre el artista como sujeto productor, la máquina y los organismos vivos como elementos estructurantes de la obra.

En *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)*, Rosero ensambla un *bosque del futuro*, que alude a un entorno afectado por la presencia del petróleo como consecuencia de las políticas extractivas. A diferencia de la mirada convencional que escenifica los desastres para conmovir al espectador —lo que Rancière llama *régimen pedagógico* del arte— esta propuesta representa una selva distinta, puesto que allí los seres que la habitan se han adaptado a un entorno, por decirlo de algún modo, *postapocalíptico*, es decir, posterior a un desastre en donde las especies han aprendido a sobrevivir.³⁷ Por lo tanto, si bien la obra es pesimista desde una perspectiva conservacionista, no lo es en términos de adaptación evolutiva. Este paisaje del futuro nos hace un guiño frente a la capacidad del hombre de afectar los ecosistemas y la resiliencia de los seres que habitan en ellos.

Esta descripción preliminar nos permite evidenciar un nuevo modo de representar a la naturaleza, la cual no sólo es objeto de representación sino también una parte creadora, generadora de la obra. En lugar de denunciar una oposición entre la naturaleza prístina, intocada, frente a las políticas extractivistas que mancillan este equilibrio natural,

³⁷ Un dato relevante de los hongos es que son capaces de *alimentarse* del poliuretano. La especie *Pestalotiopsis*, que habita en la Amazonía ecuatoriana, fue capaz de alterar el polímero al degradarlo enzimáticamente (Ayala 2015, 75-98).

nos habla de un ecosistema post-extractivista capaz de utilizar el mismo desastre para sobrevivir y adaptarse. A partir de estas intuiciones iniciales, a continuación, indagaré en ciertas nociones que han cuestionado esta estricta división entre naturaleza y cultura, para posteriormente enfocarme en nociones de hibridez entre lo natural y lo artificial. Finalmente, situaré a la propuesta artística *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)* en relación a lo que se ha denominado el Antropoceno, y cómo la obra dialoga con este concepto.

5.1 Naturaleza vs. Cultura

Debido al afán *civilizador* en América Latina desde la colonización y posteriormente en la época republicana, la naturaleza ha sido concebida como lo bárbaro, aquello que debe ser conquistado y domesticado en aras del progreso (Giorgi 2014, 11-14). Ya sean las pampas, el desierto, o la selva amazónica, estos espacios han sido vistos como el refugio de la barbarie, como aquellas zonas que no han podido integrarse al espacio nacional. Aunque este modo de entender la naturaleza dista mucho de haber desaparecido, como lo vimos en el primer capítulo, los movimientos ecologistas han cuestionado la forma en la que tradicionalmente se ha concebido lo natural. Estos debates, sin embargo, no se agotan en la ecología política. Como explica la antropóloga Astrid Ulloa, la antropología, desde sus inicios, ha estado en medio de los debates respecto al tema de naturaleza y cultura (Ulloa 2011, 25). Desde la década de 1980, el debate se ha ido enriqueciendo gracias a la apertura que ha tenido la disciplina para pensar otras formas de relacionarse con lo vivo, a tal punto que ha surgido una amplia variedad de posturas críticas frente al dualismo tradicional que opone la naturaleza a la cultura, para reflexionar acerca de otros modos de entender lo natural.

Según Ulloa, existen tres ejes analíticos que articulan los enfoques antropológicos sobre naturaleza que se han venido desarrollando en los debates académicos:

Uno está centrado en la noción misma de naturaleza y en discusiones que evidencian diversas maneras de concebir lo natural; el segundo, centrado en lo político y en las relaciones de poder que se establecen entre nociones y prácticas que se han vuelto hegemónicas; el tercero en la hibridación como una manera de pensar procesos, especies y seres que ya no corresponden a ninguna dualidad y que involucran lo artificial y lo tecnológico (Ulloa, 2011 29).

Considerando las particularidades de la obra *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)* sería pertinente centrar esta discusión en los ejes primero y tercero. Desde una perspectiva epistemológica, el enfoque de la ciencia positivista es aquel que más se asemeja a la que opone naturaleza y cultura, puesto que, desde sus bases, la naturaleza es aquella entidad que está fuera del sujeto, y que está a la espera de ser descubierta e interpretada (Escobar 2011, 49-74). De hecho, la ecología y la biología operan en gran medida bajo este paradigma, según el antropólogo colombiano Arturo Escobar. Ulloa, por su parte, enfatiza que algunos autores han visto consecuentemente a esta forma de entender la relación entre naturaleza y cultura más bien como lo salvaje y lo domesticado, es decir, lo natural es aquello que está fuera del control del hombre (2011, 30).

En *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)*, Paúl Rosero se aleja de este modo de ver la naturaleza como un ente pasivo, ya que lo vivo influye de manera activa, es parte creadora, generadora, de la obra. Este entendimiento de lo natural aparece también en otros trabajos artísticos del autor (Morán 2017); entre éstos, cabe destacar *Salute to Bikini* (2015), *The Opening* (2015), *Habitat* (2016) y *Ensayo sobre la ceguera* (2016).

Uno de los más fervientes críticos de la oposición binaria entre naturaleza y cultura es el antropólogo francés Philippe Descola, quien considera que esta presuposición es insuficiente no sólo para entender las complejas relaciones que el ser humano puede entablar con otros seres vivos, como por ejemplo en las sociedades indígenas amerindias, sino que la misma sociedad occidental evidencia, de múltiples maneras, cómo las fronteras entre naturaleza y cultura son cada vez más tenues. Un ejemplo de ello son las normativas legales que consideran a los animales, o a la misma naturaleza, como sujeto de derechos, pero también la manipulación genética y la comprensión cada vez más profunda de la inteligencia y la capacidad de desarrollar elementos culturales en ciertos animales (Descola 2011, 75-98). Difuminar las fronteras entre lo artificial y lo orgánico es uno de los ejes determinantes de la producción de Rosero, por lo cual analizaremos algunas posturas relativas a la hibridez que existe entre estos dos elementos.

5.2 Una poética híbrida

Uno de los *logros* del mundo moderno, nos dice con cierta ironía el filósofo francés Bruno Latour, es haber separado el conocimiento de las cosas con respecto del

conocimiento del poder y la política. Esta compartimentación de naturaleza y cultura, no obstante, tiene una consecuencia paradójica, lo que Latour llama la proliferación de los híbridos. El periodismo da cuenta de esto en sus noticias: en un mismo tema se abordan las transnacionales, los adelantos de la genética y la embriología, leyes para regular la producción e importación de alimentos, guerras con armas biológicas, en fin, una mezcla de asuntos que atañen tanto a lo natural como a lo social, sin que el conocimiento compartimentado de lo moderno pueda hacerse cargo de lo que produce. Para Latour es importante descompartimentar estos mundos que la modernidad dividió, y las herramientas para hacerlo se las puede encontrar en la antropología: “Este dilema carecería de solución si la antropología no nos hubiese habituado desde hace tiempo a tratar sin crisis ni crítica el tejido sin costuras de las naturalezas-culturas” (Latour 2007, 23).

Otro modo complementario de aproximarse a lo híbrido es a través de los escritos de la investigadora estadounidense Donna Haraway, quien define al *cyborg* como aquel viviente que está articulado en mayor o menor medida por lo tecnológico, lo cibernético y lo humano, es decir, un híbrido entre máquina y ser vivo (Haraway 1995).

La incidencia de lo tecnológico en la vida del hombre, tanto a nivel biológico como a nivel social, ha provocado un quiebre en la ruptura radical entre lo orgánico y lo tecnológico. Desde las prótesis hasta la manipulación genética, pasando por la inteligencia artificial, estos aspectos son cada día más comunes. Es por ello que para Haraway el híbrido se convierte en una pauta para repensar a la humanidad, la sociedad, las formas de relacionarse, la sexualidad. Especialmente, define una nueva ontología que quiere sustraerse de las identidades definidas, como lo vendría a ser la oposición entre naturaleza y cultura.

El cyborg permite cuestionar la oposición naturaleza y cultura porque es hijo de ambas y su ser es intrínsecamente híbrido. La brecha entre lo natural y lo artificial es cada día más difusa: “Las últimas playas vírgenes de la unicidad han sido polucionadas, cuando no convertidas en parques de atracciones. Ni el lenguaje, ni el uso de herramientas, ni el comportamiento social, ni los acontecimientos mentales logran establecer la separación entre lo humano y lo animal de manera convincente”. (Haraway 1995, 256-257). Este límite difuso entre animal y humano también lo es entre el ser humano y la máquina. Si bien esta última apareció en el mundo como herramienta del ser humano, poco a poco los avances tecnológicos han convertido a las máquinas en entes cada vez más inteligentes, más capaces.

Las máquinas de este fin de siglo han convertido en algo ambiguo la diferencia entre lo natural y lo artificial, entre el cuerpo y la mente, entre el desarrollo personal y el planeado desde el exterior y otras muchas distinciones que solían aplicarse a los organismos y a las máquinas. Las nuestras están inquietantemente vivas y, nosotros, atterradoramente inertes (Haraway 1995, 258).

Si esto era cierto en el año en que Haraway escribió el *Manifiesto Cyborg* (1984), ahora lo es mucho más. La autora considera que esas definiciones, esos límites anteriormente impuestos por una sociedad capitalista, falocéntrica, blanca, deben ser cuestionados, disueltos, pero no para embarcarse en una nueva estructura jerárquica: “El presente trabajo es un canto al placer en la confusión de las fronteras y a la responsabilidad en su construcción” (Haraway 1995, 254).

La obra de Paúl Rosero es propositivamente híbrida. Desde la perspectiva de Latour, intenta construir un dispositivo fabricado en el laboratorio, el lugar por excelencia donde se producen las verdades científicas; sin embargo, no con la intención de acoplarse a la manera en la que el discurso científico produce verdades, sino extrapolando el método hacia una deriva artística.³⁸ A diferencia de las noticias que circulan en periódicos, que se alimentan de papers científicos, discursos de gobernantes y estadísticas sociales, Rosero es consciente de su propia hibridez al involucrar los lenguajes de lo vivo con lo artificial. Por otro lado, desde la perspectiva de Haraway, la obra de Paúl es eminentemente cyborg. Hija tanto de la naturaleza y de la técnica, esta obra pretende situarse a miles de años de la discusión clásica que enfrenta a la maquinaria modernizadora con la prístina naturaleza. Es decir, asume a lo vivo en su necesidad de adaptarse y de alimentarse de todo aquello que le permita nutrirse, así sean derrames petroleros.

5.3 Hacia un post-antropoceno

El llamado *antropoceno* representa un modo de entender la influencia del hombre dentro de la naturaleza en términos geológicos. “El Antropoceno sería una nueva época de la Tierra, consecuencia del despliegue del sistema urbano-agro-industrial a escala global, que se da junto con un incremento poblacional mundial sin parangón histórico” (Fernández 2011, 4). Esta incidencia del ser humano tiene como consecuencia un cambio

³⁸ Para el historiador del arte español Daniel López del Rincón, el laboratorio científico es el nuevo *atelier* del artista del siglo XXI que trabaja con materiales orgánicos vivos (López del Rincón 2015).

a nivel planetario a escala geológica. Sin embargo, como Fernández aclara, no es toda la humanidad la encargada de generar estos cambios, sino específicamente un grupo humano que, a través del sistema capitalista, fuertemente estratificado y con muy diferentes responsabilidades e impactos de sus distintas sociedades e individuos, ha logrado alterar por primera vez en la historia el sistema ecológico y geomorfológico global.

“El actual sistema urbano-agro-industrial pone en movimiento cada año un tonelaje de materias primas muy superior a cualquier fuerza geológica” (Fernández 2011, 8). La urbanización no solo modifica el propio espacio que ocupa, sino que su construcción modifica una superficie externa considerable:

La edificación del espacio urbanizado conlleva una fuerte demanda de materiales de alto impacto territorial en sus lugares de extracción y elevado consumo energético en su elaboración (acero, aluminio, cemento, vidrio y plásticos). Además, la creación del sistema urbano-metropolitano implica también otras importantes afecciones territoriales indirectas (canteras, presas, infraestructuras interurbanas y otras servidumbres), que suponen también una alta demanda de cemento (Fernández 2011, 9).

Estas modificaciones, a escala geológica, se realizan gracias a diversos factores, como por ejemplo la capacidad de obtención de energía barata y abundante: desde los hidrocarburos hasta la fuerza laboral precarizada del ser humano, pasando por herramientas tecnológicas cada vez más sofisticadas (lo cual compromete gran parte de los recursos energéticos del planeta, —el 40% de la llamada Producción Primaria Neta— (Fernández 2011, 5). Y, además, generan una gran cantidad de desperdicios, cuyo impacto en el medio ambiente ha conducido a la reducción de especies animales y también a la afectación de poblaciones periféricas cercanas a los sitios de extracción de recursos naturales.

Sin olvidar que el término aún es cuestionable e incluso su misma definición, Latour ve en la noción de antropoceno una excusa para integrar ciencias naturales y sociales (en particular la antropología), no solo por el sufijo *antropo*, sino porque esta visión del mundo contribuye a colocar las acciones humanas en el centro de la discusión científica (Latour 2017). Esto lleva a entender, o intentar entender, las dinámicas del ser humano a escala planetaria, y determinar cómo ciertos seres humanos, más que otros, pueden ser motores para esta nueva fuerza geológica.

El accionar humano ha crecido a una escala de fenómenos naturales (comparable, si se lo mide en teravatios, al movimiento de las placas tectónicas), pero no por ello se puede decir que es algo natural. Tiene una historia —muy breve si lo comparamos con periodos geológicos—, está inmerso en responsabilidades, depende de cierta economía moral; está hecha para ocupar un rol determinante en la historia geológica del planeta (Latour 2017).

Además de *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)*, otras obras de Paúl Rosero juegan con la idea del antropoceno, como por ejemplo *Ensayo sobre la ceguera* (2016). Esta instalación, realizada a partir de una llanta encontrada en el Mar Negro, se convierte gracias a la intervención del artista en un hábitat marino *antropocénico* en el Océano Pacífico ecuatoriano. La obra expresa cómo los restos dejados por el hombre terminan siendo adaptados por el entorno, y llegan a constituirse incluso en un ecosistema para nuevos organismos vivientes.

Tanto la obra mencionada como la que ocupa esta investigación, tienen en común el hecho de imaginar un mundo post-antropoceno, es decir, un mundo en el que lo vivo se adapta a los cambios generados por la industria humana, sobreviviendo a las catástrofes e integrando los desperdicios a la biosfera. Por lo tanto, es una mirada irónica hacia el alarmismo que genera la idea del antropoceno. En lugar de ver a la acción humana como una posible causa de extinción de la vida sobre la Tierra, considera que las huellas de este ingente cataclismo de proporciones geológicas, derivadas de la actual civilización humana, terminarán por desvanecerse. Como lo dijo Paúl Rosero en una entrevista: “...el antropoceno peca de ser muy antropocéntrico. Se exagera la verdadera capacidad del hombre de influenciar al planeta. Solo hay que comparar su accionar con fuerzas más poderosas, como la de los volcanes, o con la edad geológica de la Tierra” (Morán 2017).

6. Arte, paisaje y tecnología

Los debates sobre la noción de naturaleza, organismos híbridos y antropoceno, provenientes principalmente de los estudios antropológicos, permiten entender de qué forma se concibe lo natural en la obra de Rosero. Una vez aclarado este aspecto, propongo complementar la reflexión con una discusión propiamente artística. Algunas preguntas para empezar: Al imaginar un bosque tropical post-antropoceno, ¿qué utopía emerge en el horizonte artístico de *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)*, ¿de qué manera se concibe la relación entre arte y tecnología en la producción material de la obra?, ¿cómo

dialoga esta propuesta con la historia de las representaciones artísticas de la selva amazónica?

Me interesa profundizar en la relación entre arte y tecnología desde la filosofía y la teoría de arte, pues proponen un enfoque distinto al desarrollado hasta ahora. Utilizaré los aportes de los filósofos alemanes Martín Heidegger y Walter Benjamin, el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría y el teórico estadounidense W.T.J. Mitchell, para situar la cuestión tecnológica en una reflexión sobre arte. Posteriormente, me centraré en la relación entre paisaje artístico y biotecnología en la propuesta artística *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)* desde un análisis histórico del género paisajístico elaborado por el crítico de arte británico John Berger.

6.1 Perspectivas críticas sobre la relación entre arte y tecnología

El filósofo alemán Martín Heidegger sentó las bases de una crítica a la técnica moderna en su ensayo “La pregunta por la técnica” (1944). En el texto expone que la técnica pre-moderna constituye un modo de desocultamiento de la verdad (*aletheia*). Su análisis se fundamenta en el origen de la palabra griega *techné*, que no sólo designa el hacer y el saber hacer del trabajador manual, sino también al arte. La *techné* “pertenece al traer-ahí-delante, a la pro-ducción; es algo poiético” (Heidegger 1944/1994, 13), y está relacionada con la noción de *episteme*, pues ambos vocablos se vinculan al significado de conocer, entender algo, ser entendido en algo. Si el conocer es un hacer salir de lo oculto, la técnica “pertenece al lugar del desocultamiento, donde acontece la verdad” (Heidegger, 14).

La técnica moderna también es un modo de hacer salir lo oculto, pero, aunque continúa con la búsqueda del Ser, según refiere Patricia Terino, ésta “no se despliega en el producir, en el sentido de la poiesis griega, sino más bien en el «provocar», pues le exige a la naturaleza suministrar energía que como tal, puede ser extraída y almacenada” (Terino 2010, 15). La técnica moderna es impositiva frente a la naturaleza, intenta conseguir el dominio del hombre sobre ella, algo que defendieron los pensadores ilustrados y positivistas del siglo XIX. “El peligro de la técnica moderna es su tendencia totalizadora, su pretensión de envolver toda la realidad” de manera impositiva, y que el ser humano viva este proceso como algo normal, creyéndose un ser libre (Terino, 16).

Sin embargo, para Heidegger en el *peligro* que supone la técnica moderna, crece también lo que puede *salvarnos*. Terino relaciona el peligro del que habla Heidegger con la idea de que “la técnica moderna desobjetiviza las cosas y lleva al hombre hacia la deshumanización. La imposición de la técnica moderna anula otros posibles modos de desocultación”, e impone “una racionalidad tecnológica en todos los ámbitos” (16). Esto produce una tecnificación del ser humano, que ya no puede entrar en el desocultamiento auténtico para acceder al *Ser* (17). Frente al peligro que supone esta situación, Heidegger encuentra en el arte una posibilidad de desocultamiento de la verdad, pues al volver a la esencia de la técnica pre-moderna, puede contrarrestar el predominio de la técnica moderna.

Aunque esta concepción heideggeriana del arte difícilmente puede alumbrar reflexiones sobre el arte contemporáneo, por cuanto se inscribe en una visión sustancialista, metafísica, del arte y su historia, me interesa la crítica a la técnica moderna y la posibilidad liberadora que encuentra el autor en el arte como *algo poiético*, una *producción* que puede asemejarse a la de la técnica pre-moderna. Desde una vertiente filosófica distinta, Walter Benjamin pensó que la reproducción mecánica podía revivir formas pre-modernas de relacionarnos con la técnica, en las cuales podría existir un mayor involucramiento del ser humano, a diferencia de la técnica moderna, que produce el menor comprometimiento posible (Benjamin 2010/1935, 57). Él encontró un sentido emancipatorio en la técnica moderna de la fotografía y el cine.

En el afamado ensayo *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica* (1936), la utopía benjaminiana se fundamenta en la noción de un arte post-aurático, que permitiera pasar de un valor de culto, mágico-religioso, a un valor de exhibición, completamente profano, de la obra artística. Esta concepción estaba atravesada por una reflexión política. En oposición a la estética de la guerra de los futuristas, que Benjamin relaciona con una humanidad enajenada que es capaz de gozar estéticamente de su propia aniquilación (Benjamin, 101), y frente a una estetización de la política promovida por la Alemania nazi, él propone la politización del arte. La técnica de la fotografía y el cine, para Benjamin, abrió la posibilidad de un arte post-aurático, revolucionario, capaz de producir una experiencia estética distinta para el sujeto moderno; un arte en el que, según el filósofo ecuatoriano Bolívar Echeverría, “lo político vence sobre lo mágico-religioso” (Echeverría 2010, 24). En “Arte y utopía”, un ensayo a manera de prólogo del texto de Benjamin, este autor reflexiona sobre una distinción primordial entre dos nociones de técnica que da sentido a la visión emancipadora del arte propugnada por el teórico alemán:

La reflexión de Benjamin acerca de la obra de arte en la época de la nueva técnica culmina teóricamente en una distinción, que da fundamento a todo el vuelo utópico de su discurso. Una sería la base técnica actual del proceso de trabajo social capitalista, continuadora de las estrategias técnicas de las sociedades arcaicas —dirigidas todas ellas a responder a la hostilidad de la naturaleza mediante la conquista o el sometimiento de la misma—, y otra, muy diferente, la nueva base técnica que se ha gestado en ese proceso —reprimida, mal usada y deformada por el capitalismo—, cuyo principio no es ya el de la agresión apropiativa a la naturaleza sino el «telos lúdico» de la creación de formas en y con la naturaleza. Una nueva base técnica que implica una nueva manera de abrirse hacia ella o, en otro sentido, el descubrimiento de «otra naturaleza». Tratar con el nuevo «sistema de aparatos» [el nuevo medio de producción], en el que se esboza ya esta «segunda técnica», requiere la acción de un sujeto democrático y racional capaz de venir en lugar del sujeto automático e irracional de la sociedad establecida, que es el capital en plan de autorreproducirse. El nuevo arte sería el que se adelanta a poner en acción a ese sujeto, el que le enseña a dar sus primeros pasos (Echeverría, 25).

Esta diferenciación entre una técnica funcional al capitalismo y una nueva técnica abierta a un sentido emancipatorio, que para Benjamin debía darse por la vía del comunismo, es clave para entender cuál era específicamente la noción de técnica que guiaba la utopía. Para Benjamin, la función social de la reproductibilidad técnica del arte, en su momento post-aurático, debía superar la teología del *arte por el arte*, y la idea del *arte puro*, más allá de una función parasitaria con respecto al ritual, así como pensarse en su nueva condición técnica. Esto lleva al autor a plantear que la función social del arte, en lugar de fundamentarse en el ritual, debe fundamentarse en la práctica política (Benjamin, 53).

Pero, más allá del horizonte libertario que esta idea permitió imaginar, la historia tomó un rumbo distinto. Para Echeverría, una de las críticas más agudas a la idea de Benjamin proviene del estudio de la industria cultural realizado por Th. W. Adorno y M. Horkheimer, en *Dialéctica de la Ilustración* (1944). En lugar del sujeto democrático del arte post-aurático, ellos observan a la sociedad de masas, a la multitud de seres enajenados cuya vida se encuentra sometida al desarrollo del capital. La técnica, en lugar de convertirse en una posibilidad crítica, de emancipación frente la dominación capitalista, se volvió recurso de una industria que homogeneiza la cultura, que convierte los significados culturales en puro entretenimiento, vaciándolos de sentido. El filósofo ecuatoriano refiere que la profecía benjaminiana sí se cumplió, pero al revés (Echeverría, 28), es decir, como aquello que el mismo Benjamin temía: la estetización del mundo que impone la industria cultural. Se puede inferir de esta reflexión que la técnica siguió el camino contrario de esa utopía.

En el mundo actual en el que la industria cultural se impone, efectivamente es así. No obstante, si constatamos las rutas experimentales del arte producido desde la segunda mitad del siglo XX, hallamos evidencias de una nueva utopía que se construye en la potencia creativa y crítica de los nuevos medios tecnológicos.³⁹ Una de las reflexiones más oportunas aparece en el ensayo del teórico estadounidense W.T.J. Mitchell “La obra de arte en la era de la reproducción biotecnológica”, en la que dialoga con la teoría de Benjamin.

Mitchell plantea que las disciplinas humanísticas y la razón ilustrada no permiten entender las preguntas éticas y políticas sobre la revolución de la biología y la cibernética actual, en la era post-humana.⁴⁰ A diferencia de las enfáticas respuestas que ofrece Benjamin, el teórico estadounidense se limita a proponer, como punto de partida para una investigación posterior, el concepto de *reproducción biocibernética*,⁴¹ que combina la tecnología informática y la ciencia biológica, y se refiere a “los nuevos medios técnicos y estructuras de economía política que están transformando las condiciones de todos los organismos vivos en este planeta” (Mitchell 2002).

Para Mitchell la *biocibernética* indica tanto el campo de control y comunicación de las entidades vivientes, como aquello que elude el control y la comunicación. El término va a contracorriente de nociones como la *era de la información* y la *era digital*, pues sugiere que las formas de cálculo y control están interrelacionadas con nuevas formas de incalculabilidad e incontrolabilidad, por ejemplo, los virus informáticos y el bioterrorismo. Este panorama alberga la posibilidad de que un ser vivo sea reducido a herramienta o máquina, o que éstas se eleven al nivel de una entidad inteligente. El cine y la cultura popular han construido diversos imaginarios al respecto: las máquinas vivientes que aterrorizan a los seres humanos, la materia muerta que es reanimada, las

³⁹ Desde la década de los ochentas se popularizó el término *new media art* para designar a las prácticas artísticas basadas en tecnologías digitales. En “El lenguaje de los nuevos medios”, el teórico ruso (radicado en EE.UU.) Lev Manovich propuso una primera aproximación teórica a los nuevos medios desde una visión histórica de las culturas visuales occidentales.

⁴⁰ Mitchell se interroga por las cuestiones filosóficas con respecto al significado de la vida en este contexto, y sospecha de la ciencia y la técnica, pues éstas no sólo crean discursos lógicos sino también ficciones: “¿Cuál es la estructura del conocimiento científico y técnico en sí mismo? ¿Es un conjunto de enunciados y proposiciones lógicamente validados, un sistema discursivo autocorrector? ¿O está plagado de imágenes, metáforas y fantasías que adquieren vida propia y convierten el sueño de la maestría racional absoluta en una pesadilla de confusión y efectos secundarios incontrolables? ¿En qué medida las innovaciones técnicas ampliamente anunciadas en biología y computación son proyecciones o síntomas míticos en vez de causas determinantes?” (Mitchell 2002).

⁴¹ El término *biocibernética* establece una tensión entre el concepto de *cibernética* de Norbert Wiener (“todo el campo de la teoría del control y la comunicación, ya sea en la máquina o en el animal”) y el de *bios*, que “se refiere a la esfera de los organismos vivos que deben ser controlados, pero que de una forma u otra pueden resistir ese control, insistiendo en «una vida propia»” (Mitchell 2002).

identidades difusas que surgen por la hibridación entre especies, y las prótesis, que revelan lo maleable que pueden ser la mente y el cuerpo humano.

Con respecto a la noción de arte de Benjamin, Mitchell propone un planteamiento acorde con la nueva situación:

La reproducción biocibernética ha reemplazado a la reproducción mecánica de Walter Benjamin como el determinante técnico fundamental de nuestra época. Si la reproducibilidad mecánica (fotografía, cine y procesos industriales asociados como la cadena de montaje) dominó la era del modernismo, domina la reproducción biocibernética (computación de alta velocidad, video, imagen digital, realidad virtual, Internet e industrialización de la ingeniería genética) la edad que hemos llamado posmoderna (Mitchell 2002).

Nuestra época difiere de la de Benjamin, quien tuvo que vivir en los regímenes totalitarios a mediados del siglo XX en el continente europeo. El nuestro, en cambio, es el tiempo de los regímenes corporativos: “Sólo quiero llamar la atención sobre el marco político y económico del mundo real dentro del cual la reproducción biocibernética adquiere su poder sobre la vida humana. Cualquier crítica a este modo de producción que no aborde a la corporación como forma de vida y *kunstwerk*, y al capitalismo multinacional como su hábitat, perderá el marco externo de este tema” (Mitchell 2002). Desde esta perspectiva, el autor se pregunta cuál es el *trabajo* del arte⁴² en la era de la reproducción biocibernética. A diferencia de las obras que reproducen imaginarios de ciencia ficción contruidos por la industria cultural, Mitchell valora la distancia crítica: El arte de nuestro tiempo debe “revelar los códigos y exponer la ilusión del dominio último de la vida” (Mitchell 2002).

En los albores del siglo XXI, Mitchell culmina su ensayo con una reflexión que no pierde vigencia: “Quizás este momento de quietud en la historia, cuando nos sentimos atrapados entre las fantasías utópicas de la biocibernética y las realidades distópicas de la biopolítica, entre la retórica post-humanista y la urgencia real de los derechos humanos universales, es un momento para replantearnos para qué son nuestras vidas y nuestras artes” (Mitchell 2002).

En las contribuciones teóricas analizadas en este acápite encuentro convergencias que posibilitan una reflexión sobre la relación entre arte y tecnología, no obstante, las diferencias epistemológicas que existen entre ellas. Los autores convienen, de modo

⁴² Al parecer, el autor hace un juego de palabras entre “work of art” en relación al vocablo en inglés “artwork”, que en alemán es “kunstwerk”, el término que utilizó para referirse a la corporación contemporánea.

general, en la necesidad de una postura crítica del arte frente a una sociedad en la que la técnica se ha vuelto mecanismo de sujeción y control. A pesar de sus diferencias teórico-conceptuales, las nociones de *técnica moderna* (Heidegger), *base técnica actual del proceso de trabajo social capitalista* (Echeverría) y *biocibernética* (Mitchell), contemplan una posibilidad emancipatoria en el seno mismo del desarrollo capitalista de la técnica. Para estos autores, la tarea del arte consiste en recuperar el sentido de la técnica pre-moderna como una forma de desocultamiento del *Ser*, de *aletheia* (Heidegger), politizar el arte en la potencia de su reproductibilidad técnica (Benjamin), o plantar una nueva relación entre arte y vida (Mitchell). La cuestión no estriba en una apropiación simple de la tecnología en calidad de instrumento, sino en un cuestionamiento, ético y político, de la forma en la que ésta se ha convertido en la vía predominante de aprehensión de la realidad, control y dominio en las sociedades contemporáneas.

La relación entre arte y tecnología que establece *Anticipación de una ausencia (o Yasuní 2.0)* puede inscribirse en esta vertiente crítica. Veamos lo que dice el artista:

Yo parto del hecho que toda tecnología tiene una ideología detrás. Cuando pienso en los instrumentos que necesito para desarrollar un proyecto, la tecnología siempre está presente como uno de ellos. En consecuencia, la relación de arte y tecnología es muy estrecha y ha sido así históricamente. Sin embargo, desde la modernidad y hoy en día, se suele pensar en la tecnología como aquella aplicación de la ciencia para la resolución de problemas concretos, pero si nos apegamos al término estricto en cuanto *téchnē* y *logía*, es la destreza para el estudio de algo, y aquí es donde podemos incluir saberes ancestrales y medios como plantas sagradas para la exploración o resolución de algo. Si te pones a pensar, el yagé tiene un fin bastante pragmático dentro de las culturas que lo usan habitualmente. Entonces, en *Anticipación de una ausencia (o Yasuní 2.0)*, la impresora 3D y los mismos árboles híbridos, los pienso como parte de una tecnología especulativa, quizá futurista, donde los artefactos son usados para construir y lo resultante puede tener alguna implicación que va más allá de la reflexión pura (Valdez 2018f).

Otra de sus ideas tiene que ver con la apropiación de una tecnología como la impresora 3D para usos sociales comunitarios. Rosero intenta revertir la imagen del tractor que destruye la selva (Valdez 2018e), que aparece frecuentemente en las propagandas ecologistas, y que presenta a la tecnología como un recurso para la destrucción de la naturaleza prístina. En la obra, por el contrario, se explora una visión emancipatoria de la tecnología, entendida como un recurso para el uso de las personas y comunidades, muy distinta a una visión mercantilista o corporativa.

A partir de la tecnología de impresión 3D, Rosero desarrolla su propia versión de una impresora bio 3D, acorde con su proyecto artístico. De este modo, su práctica incorpora un sentido crítico de la producción y uso de los recursos tecnológicos. En la

obra la apropiación y un determinado uso de los mismos forman parte del procedimiento, el cual se opone a los procedimientos de la industria tecnológica moderna, que produce bienes únicamente en función de incrementar capitales económicos y financieros, y posiciones políticas en el mercado global. Rosero establece una distancia crítica con las estrategias corporativas que promueven la hegemonía de una concepción tecnológica (basada en su valor de cambio), en detrimento del uso particular de los dispositivos tecnológicos de acuerdo a las necesidades de las personas y comunidades. Y, por otro lado, expone los mecanismos a través de los cuales la ciencia y la biotecnología crean condiciones de control y regulación de los organismos vivientes en la actualidad.

6.2 La metáfora de un paisaje biotecnológico

Para concluir este estudio determinaré de qué modo se representa la selva amazónica en *Anticipación de una ausencia (o Yasuní 2.0)*, y qué papel juega la producción material de la obra en este proceso. Utilizaré como referente el análisis de John Berger sobre la relación entre paisaje y técnica al óleo en el arte renacentista, presentado en uno de los capítulos de su serie televisiva *Modos de Ver*, pues la relación entre el paisaje selvático de la propuesta de Rosero y la tecnología que emplea puede describirse mediante un planteamiento similar.

En la tercera edición del programa mencionado, Berger analiza críticamente la pintura al óleo que se produjo en Europa desde el siglo XVI. No sólo recurre a la historia del arte sino también a la antropología, lo que determina su enfoque interdisciplinar. Uno de los fundamentos de su discurso se halla en la “analogía entre la posesión y el modo de ver el contenido de una pintura al óleo” (Berger 1972, 45). A diferencia del arte de otras civilizaciones, la pintura al óleo renacentista puso un énfasis especial en la tangibilidad, la solidez, la textura, el peso, lo atrapable de aquello que era representado. “Lo real era aquello que se podía tocar”, dice Berger. La idea de que lo real es sólido, en la pintura de aquel período, estaba ligada al método empírico de la ciencia, a la necesidad de tomar algo entre las manos para poder reconocer su naturaleza. Esto se conectó inmediatamente con un sentido de posesión. “Para los artistas del Renacimiento, la pintura era quizá un instrumento de Conocimiento, pero era también un instrumento de posesión...” (Berger, 47).

Desde tiempos antiguos, el arte ha servido a la clase dominante, pero lo importante en ese momento de la historia europea, para Berger, es un modo de ver el mundo determinado por la propiedad privada, que halló en la pintura al óleo una manera de expresarse visualmente. Por esto, la pintura al óleo “designa algo más que una técnica. Define una forma de arte” (45). La técnica de usar pigmentos y aceites existía desde antes, pero la forma artística basada en la pintura al óleo sólo surgió cuando hubo necesidad de desarrollarla y perfeccionarla, “a fin de expresar una visión particular de la vida” (Berger, 45-46). Esta visión correspondía a un momento en la civilización europea en que la sociedad comenzó a articularse en torno a la propiedad privada. “La pintura al óleo es a las apariencias lo que el capital a las relaciones sociales. Lo reducía todo a la igualdad de los objetos. Todo resultaba intercambiable porque todo se convertía en mercancía. Toda realidad era mecánicamente medida por su materialidad” (47-48).

El género del paisaje no escapó de esta lógica. La pintura al óleo permitió representar la propiedad privada sobre la tierra de una manera lo suficientemente convincente gracias a las propiedades de la técnica (la tangibilidad, el peso, la solidez). La materialidad de la imagen ratificaba la idea de la propiedad como un hecho real, tangible. El modo de ver la naturaleza también puede ser analizado en este sentido: “Antes del reciente interés por la ecología, no se pensaba en la naturaleza como en el objeto de las actividades del capitalismo; era más bien el escenario en el que se desarrollaba el capitalismo, la vida social y la vida de cada individuo. Los diversos aspectos de la naturaleza eran objetos de estudio científico, pero la naturaleza como un todo desafiaba la posesión” (Berger, 58).

El análisis y la crítica de Berger a la tradición paisajística de la pintura al óleo permite entender la articulación entre unas formas de representación de la naturaleza, un modo de ver los espacios naturales —la tierra poseída y la vegetación cultivada en ella— y una técnica artística que alcanzó su auge en condiciones históricas determinadas. A partir de este estudio es posible someter a *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)* a un análisis similar, observando la articulación entre una manera de representar la selva y la cartografía del Parque Nacional Yasuní, un modo de ver ese lugar, y una tecnología de reproducción material. En lo que sigue intentaré diseccionar este entrelazamiento.

En la historia del arte ecuatoriano, el género del paisaje, y particularmente el paisaje de la selva amazónica, representó una mirada moderno-colonial que, al inicio, estuvo marcada por la experiencia de la exploración científica, y, posteriormente, fue influida por el proceso de modernización de la nación republicana. Los imaginarios de la

selva virgen, la *muralla vegetal*, el *infierno verde* y el *país amazónico*, analizados en el primer capítulo, representaron el deseo de poseer la tierra y extraer de ella sus minerales, vegetación y fauna con propósitos mercantiles, y la necesidad de incorporar el territorio amazónico a la nación frente al conflicto fronterizo con el Perú. El arte contemporáneo, por el contrario, ha desarrollado una mirada ambientalista y ecologista, en la que las reflexiones identitarias, y la crítica a la nación y a la modernidad capitalista tienen peso. En el arte moderno la selva fue concebida como el *otro natural* de la civilización moderna, y el *otro cultural* de la nación mestiza; en cambio, el arte contemporáneo intenta ser crítico frente a esas concepciones, y en ocasiones expresa una actitud activista.

Aunque la idea de *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)* surgió en el contexto del debate en torno a la explotación del Parque Nacional Yasuní en el 2014-2015, la práctica artística de Rosero se mueve conceptualmente en otro sentido. En lugar de regodearse en la representación de un imaginario basado en la conservación ambiental, o en la denuncia ecologista de los estragos de la actividad extractiva (Anexo No. 2, Imagen 64), el artista produce materialmente un paisaje de lo híbrido, en donde los organismos vivos, los hongos melena de león, se adaptan a un entorno artificial construido con filamento plástico biodegradable. El aspecto técnico es fundamental en esta propuesta para valorar el *modo de ver* la selva que se desprende de la práctica artística.

Rosero aprendió a cultivar hongos en un laboratorio científico, dedicó largas horas de investigación para entender cómo son sus procesos vitales, y los adaptó para que se alimentaran del material con que están hechos los árboles. Creó condiciones de aislamiento para la supervivencia de estos organismos, los cuidó y estuvo pendiente de su crecimiento. A la vez, creó su propia versión de una impresora 3D para fabricar los pequeños árboles. Realizó varias pruebas, muchos se dañaron en el proceso pues debían contener agar, una sustancia nutritiva para el desarrollo de los hongos, la cual se oxida rápidamente. El diseño de los árboles al inicio intentó representar especies botánicas en peligro de extinción, pero fue difícil escanear las plantas para obtener sus formas, por lo cual Rosero recurrió a diseños basados en las matemáticas de las formas orgánicas en la naturaleza. Al final, las formas de los árboles son distintas unas de otras, y todas contienen agar en diferentes partes (en el tallo, en las ramas) (Valdez 2018e).

El proceso de producción material refleja una apropiación del conocimiento científico para el cultivo de organismos vivos, y de la tecnología de impresión 3D. Podemos enmarcar este proceso, material pero también simbólico, en un imaginario de control tecnológico que es recurrente hoy en día en la producción cultural (Barraycoa

2012). Mitchell analiza cómo varios filmes de Hollywood muestran el lado perverso del dominio de las tecnologías sobre el desarrollo de la vida; en esos relatos se observa un descontrol inminente, un peligro que la misma ciencia debe contrarrestar. *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)* nos muestra un entorno controlado, unos hongos cultivados artificialmente, y unos árboles fabricados mediante una tecnología de reproducción industrial más rápida y económica que otras. A simple vista, la obra de Rosero no hace otra cosa que apuntar al imaginario del control tecnológico, la imagen que nos presenta alude, de hecho, a un paisaje distópico propio de ciertos relatos de ciencia ficción; pero es el proceso material el que nos empuja a mirar hacia otro lado.

No es sólo lo que vemos, sino cómo funciona eso que vemos, lo fundamental en esta propuesta artística: cómo se regula el crecimiento de los organismos vivos, cómo ha sido producido materialmente el entorno artificial, cómo y dónde se ha desarrollado este trabajo, cuáles son sus condiciones físicas y sus referentes científicos y culturales. Cabe preguntarse, entonces, cómo funciona la representación (Hall 1997) en la práctica artística (Álvarez 2001, Brea, Rodríguez).

El cultivo de los hongos y la impresión de los árboles se realizó en un laboratorio científico en CalArts en Los Ángeles, en donde el artista recibió ayuda de científicos. Según Rosero, la idea de la obra surgió al leer un libro de Edward O. Wilson, biólogo y activista estadounidense, llamado “El futuro de la vida”, que trata sobre la necesidad de conservar el legado biológico del planeta. Al dimensionar la gran cantidad de especies faunísticas extintas a lo largo de la historia, realizó un dibujo con algunas de esas especies [elemento que forma parte de *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)*]. El artista comenzó a ver la problemática del Yasuní como un “futuro en proceso de extinción”, producido por la actividad extractiva (Valdez 2018e). Pero, además de avizorar una devastación inminente, advirtió también una oportunidad de supervivencia. La opción, para Rosero, es utilizar la tecnología de forma reversible. En el imaginario ambientalista se representa a la máquina (el tractor Caterpillar) versus el espacio natural (la selva prístina). Lo opuesto sería el uso de la tecnología por parte de los habitantes de ese lugar, para sus propios fines. La impresora 3D, por ejemplo, podría solventar la fabricación de casas, escuelas y otros insumos necesarios para el desarrollo vital de las comunidades, y no servir únicamente para maquetar nuevas plataformas petroleras. Por esto, para Rosero, la pregunta por la tecnología se inserta en la problemática ecológica.

A partir del relato de Rosero es posible entender su *bosque del futuro* como un paisaje biotecnológico que intenta escapar de las determinaciones corporativas y/o

estatales que proyectan ideologías extractivistas en la creación y desarrollo de las tecnologías. Es un paisaje producido en la intención de desarrollar tecnologías propias, y superar la diferencia dicotómica entre naturaleza y cultura. La noción de futuro, entonces, no es distópica, sino que manifiesta la idea de una ecología híbrida, en donde los seres vivientes se adaptan de manera resiliente para habitar en un entorno artificial.

Conclusiones

Desde hace algunos años las representaciones de la selva amazónica en el arte contemporáneo producido en el Ecuador reflejan una mirada ambientalista o ecologista sobre el territorio y el ecosistema selvático, y los seres vivientes que lo habitan. Estos modos de ver ponen de manifiesto las concepciones de la naturaleza que promueven, por una parte, los recientes estudios antropológicos y ecológicos y, por otra, las organizaciones activistas que trabajan por la defensa de la naturaleza y la autodeterminación de los pueblos amazónicos. El interés de los y las artistas en la selva aumentó cuando el expresidente Rafael Correa anunció el fracaso de la iniciativa Yasuní ITT, y la consiguiente explotación petrolera del Parque Nacional Yasuní en el año 2013. Junto a las movilizaciones de los activistas que cuestionaron esta medida, y que plantearon una crítica al modelo de desarrollo económico basado en el extractivismo, diversos actores culturales se manifestaron a través de prácticas creativas y artísticas, en las que la selva amazónica fue concebida como un símbolo de la causa ecologista.

Para esta investigación escogí las propuestas artísticas *Selva* de Christian Proaño y *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)* de Paúl Rosero porque intuí que estaban lejos de reproducir una agenda habitual, para explorar críticamente las nociones de la *selva* y la *naturaleza* que producimos socialmente. Por este motivo, me propuse analizar de qué forma aparecen los debates del ecologismo y la ecología, hoy frecuentes en la escena cultural del país, en los procesos de representación artística de la selva amazónica desarrollados por Proaño y Rosero. El estudio me permitió comprobar de qué manera los artistas se desmarcan de una visión generalizada sobre la selva, para desarrollar procesos críticos de representación. Sus propuestas no intentan despertar una conciencia social sobre los problemas y conflictos ambientales, persuadir a las personas para que modifiquen sus hábitos de consumo nocivos, llamar a la acción, o representar la injusticia de quienes padecen los estragos de la actividad industrial y extractiva en la Amazonía. Al menos no lo hacen de manera convencional, pues eluden las retóricas de la resistencia del arte social y político, cuya vocación moralizante o supuestamente revolucionaria socava las posibilidades de un arte crítico.

La estética de *Selva* es política, de acuerdo con las reflexiones del filósofo Jacques Rancière, no porque intente transmitir pedagógicamente una cierta idea de la selva amazónica, ni porque pretenda fundir en un lazo indisoluble el arte con el activismo, sino porque se funda en el *disenso*. La acción performática fue capaz de irrumpir en el paisaje sonoro urbano, normalizado, a través del *ruido*, un dispositivo crítico que vibra en un orden distinto a la visualidad predominante de la propaganda política, y a la literalidad y musicalidad de las consignas que se vociferan en las marchas y protestas. El ruido a través del cual se invocó a la selva amazónica fue disonante con respecto al ordenamiento de lo sonoro, que anticipa lo que debemos y no debemos escuchar; por esto, la representación artística que construye *Selva* es alternativa, disidente, tal y como los participantes de la acción en el espacio público. La comunidad imaginante que se conformó alrededor de esta propuesta fue política, porque su vínculo se forjó estéticamente al producir un corte en la configuración de lo sensible. El performance colectivo logró alterar la continuidad preestablecida de relaciones corporales en el espacio de lo común, que ubica a los cuerpos en determinados lugares sociales y políticos. *Selva* produjo una redistribución del campo de percepciones sonoras: por un momento el paisaje sonoro del Centro Histórico de Quito fue *otro*. La selva viviente, símbolo del ecologismo, se hizo presente en el espacio de confrontación al poder político, a través de una experiencia sensible. Por esto, la propuesta de Proaño no puede ser entendida como ecologista en un sentido convencional, sino como una forma creativa de resistencia estética y política, distinta a las formas retóricas del arte que intenta transmitir las ideas ecologistas o disolverse en el activismo.

Al analizar los antecedentes de *Selva* en la historia del arte ecuatoriano, específicamente los imaginarios culturales de la selva amazónica que han sido representados en las obras de arte republicano, moderno y contemporáneo (el imaginario de la selva virgen, el infierno verde o muralla vegetal, el imaginario nacional del *país amazónico*, la selva mágica y surreal, y el imaginario ambientalista y ecologista que surge desde los años ochenta, y que hoy se ha vuelto predominante en el arte contemporáneo), concluí que la propuesta performativa de Proaño es capaz de acoger distintos modos de ver el ecosistema y territorio selvático, en lugar de centrarse en uno de manera específica. En este sentido, la versión de *Selva* realizada con los Yasunidos no promovió un imaginario ecologista, sino, por el contrario, el reconocimiento de cuáles son los diversos imaginarios que persisten en los sujetos del ecologismo.

A través de las nociones de *paisaje sonoro* y *ruido* desarrolladas por Proaño, analicé de qué manera la acción performática de *Selva* cuestiona las dicotomías

naturaleza-cultura y civilización-barbarie. Mediante un gesto simbólico, la propuesta permitió *traer* la selva amazónica, que ha sido concebida históricamente como una naturaleza indómita, o el lugar de la barbarie, al espacio cultural y civilizado de la Plaza Grande, frente al Palacio de Carondelet. En este aspecto es posible relacionar la propuesta de *Selva* con una mirada ecologista sobre la selva amazónica, pues confronta la mirada neocolonial que mantiene el gobierno ecuatoriano con respecto al ecosistema y territorio amazónico. Una mirada que es consustancial del modelo extractivista de desarrollo económico, que concibe a la selva como un *otro natural* distinto al *nosotros cultural* de la nación ecuatoriana, lo cual justifica la explotación de la tierra y sus seres vivientes en calidad de recursos naturales, así como la expropiación de los territorios ancestrales de los pueblos indígenas.

Desde un enfoque distinto, *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)* de Paúl Rosero desarrolla una perspectiva crítica sobre la relación entre arte y tecnología para crear un *bosque del futuro*. La noción de naturaleza en esta propuesta va a contracorriente de una visión positivista que la concibe como una entidad separada del ser humano, es decir como un objeto de estudio y explotación, en oposición al sujeto de la cultura. Al crear un bosque artificial que alberga hongos vivos, Rosero difumina las fronteras entre naturaleza y cultura, entre lo orgánico y lo sintético, y crea un ecosistema híbrido, *cyborg*. Por lo tanto, la obra se convierte en una metáfora de las condiciones actuales en que se desarrolla la vida en nuestro planeta.

Una reflexión importante en esta propuesta es la que concierne al *antropoceno*. Rosero intenta ser crítico frente a la idea de que, como especie, estamos afectando la vida del planeta. El artista valora la resiliencia de las especies que se adaptan a las condiciones adversas de vida, por ejemplo, en las zonas volcánicas (tema que ha tratado en algunos de sus proyectos). En *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)*, los hongos *melenita de león* representan a aquellas formas de vida resilientes, que sobreviven a los desastres ambientales producidos por la actividad petrolera.

Al analizar la producción material de la propuesta, comprendí el valor del uso artístico de la tecnología en la obra de Rosero. La imagen puede asociarse, de forma preliminar, con una visión distópica del futuro del Yasuní. Sin embargo, al reconocer el proceso de producción material, se observa, más bien, una visión que podríamos llamar utópica: en lugar de concebir lo tecnológico como algo opuesto a la naturaleza (lo cual expresa un pensamiento positivista), él se apropia de la tecnología y la ciencia biológica para crear un ecosistema híbrido, resiliente, un *bosque del futuro*. La obra nos empuja a

superar la dicotomía naturaleza-cultura, y a imaginar la utopía de una ecología híbrida, en donde lo natural y lo artificial puedan convivir de manera armónica.

La práctica artística de Rosero se aleja de la retórica ambientalista de “proteger y defender la naturaleza”, pues ésta presupone que la naturaleza existe más allá de lo humano. El aporte de *Anticipación a una ausencia (o Yasuní 2.0)* consiste en pensar la naturaleza como una entidad híbrida, de la que somos parte como especie con nuestros procesos de urbanización, industrialización, movilidad, entre otros. En este sentido, la obra conecta con la concepción antropológica y ecológica de la naturaleza que promueven algunos movimientos activistas.

En conclusión, las representaciones de la selva amazónica que construyen ambas propuestas cuestionan la idea de la selva como una naturaleza primitiva, indómita o salvaje, opuesta a la civilización y la cultura humana. La acción performática concebida por Proaño y ejecutada con los Yasunidos produjo una representación estética y política que resignificó, de manera sensible, la metáfora de la selva en el espacio común del activismo ecologista. La obra de Rosero, en cambio, recrea la ecología híbrida de un *bosque del futuro*, un lugar que por el momento sólo es posible en nuestra imaginación, pero que en lo posterior podríamos crear, comunitariamente, al apropiarnos de los recursos tecnológicos y el conocimiento científico. Ambas representaciones actualizan la visión utópica de la selva que han promovido los debates ecológicos y ecologistas, desde las posibilidades críticas del arte en diálogo con el activismo, la ciencia y las nuevas tecnologías.

Lista de referencias

- Abril, Gonzalo. 2012. "Tres dimensiones del texto y la cultura visual". *IC – Revista Científica de Información y Comunicación* 9: 15 - 35.
- Acosta, Alberto. 2003. "Preparémonos para lo que se avecina". En *El Oriente es un mito: Segundo foro de ecología y política*. Quito: Abya-Yala.
- . 2010. "¡Basta a la explotación de petróleo en la Amazonía!". En *ITT - Yasuní: entre el petróleo y la vida*, compilado por Alberto Acosta y Esperanza Martínez. Quito: Abya-Yala.
- Albán, Adolfo, y Catherine Walsh. 2008. "Lo sonoro de lo social cultural". En Mayra Estévez, *UIO-BOG. Estudios Sonoros desde la Región Andina*. Quito-Bogotá: Centro Experimental Oído Salvaje.
- Álvarez, María Guadalupe. 2017 [2006]. "Historia y entusiasmo. Otra vuelta de tuerca al final del milenio". *Paralaje.xyz*. 2 de junio. <http://www.paralaje.xyz/historia-y-entusiasmo-otra-vuelta-de-tuerca-al-final-del-milenio/>
- Ampuero, Matilde. 2002. "La Artefactoría". *Galería Madeleine Hollaender*. Guayaquil: Impreso por Imprenta Monsalve Moreno.
- Arcos, Ricardo. 2009. "La estética y su dimensión política según Jacques Rancière". *Revista Nómadas* 31. Bogotá: Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, Universidad Central. <http://nomadas.ucentral.edu.co/index.php/inicio/18-conocimiento-e-insumision-nomadas-31/210-la-estetica-y-su-dimension-politica-segun-jacques-ranciere>
- Austin, J.L. 1955. *Cómo hacer cosas con palabras*. Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. http://revistaliterariakatharsis.org/Como_hacer_cosas_con_palabras.pdf
- Ayala, Laura. 2015. *Estudios en degradación de poliuretano con hongos endófitos del género Pestalotiopsis*. Disertación previa a la obtención del título de Licenciada en Ciencias Biológicas. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.

- Barham, Vanessa; et al. 2014. "Carta de Yasunidos a Petroamazonas EP". *La línea de fuego*. 15 de julio. <https://lalineadefuego.info/2014/07/16/carta-abierta-de-yasunidos-a-petroamazonas-ep/>
- Barragán, Paula. 2015. "Hojarasca. Paula Barragán". *Galería de Ileana Viteri*. <http://ileanaviteri.com/2015hojarasca/>
- Barraycoa, Javier. 2012. "El imaginario social del control mediático tecnológico: la distópica Black Mirror". Actas IV Congreso Internacional Latina de Comunicación Social: Comunicación, control y resistencias. Sociedad Latina de Comunicación Social. http://www.revistalatinacs.org/12SLCS/2012_actas/061_Barraycoa.pdf
- Bartra, Armando. 2014. "Rejuvenecer la protesta: Los movimientos sociales van a la escuela". *Argumentos* vol. 27, núm. 74, enero-abril: 13-45. México: Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco Distrito Federal.
- Baudrillard, Jean. 1978. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Becerra, Rafaela. 2015. "Las Rondas Petroleras y los Bloques Petroleros en el Ecuador". En *Petróleo al día: Boletín Estadístico del Sector de Hidrocarburos Observatorio de Energía y Minas*. Quito: Centro de Investigaciones Económicas y Empresariales. Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas de la Universidad de las Américas.
- Benjamin, Walter. [1935] 2010. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducido por Andrés E. Weikert. Quito: Rayuela Editores.
- Berger, John. 1972. "Modos de ver". *Panorama del arte*. <http://www.historiadeltraje.com.ar/archivos/Modos-de-Ver-John-Berger.pdf>
- Brea, José Luis. 2003. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo de la Comunidad de Murcia.
- . 2005. "Los Estudios Visuales: por una epistemología política de la visualidad". En *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, editado por José Luis Brea. Madrid: Akal.
- Cevallos, Pamela. 2016. "Pablo Barriga: Trayectoria". *Catálogo de la Exposición Pablo Barriga, Premio Mariano Aguilera a la Trayectoria Artística 2015*. Quito: Centro de Arte Contemporáneo.
- Cerón, Jaime. 2008. "Estudio introductorio". En Mayra Estévez, *UIO-BOG. Estudios Sonoros desde la Región Andina*. Quito-Bogotá: Centro Experimental Oído Salvaje.

- Coryat, Diana. 2015. "Extractive Politics, Media Power, and New Waves of Resistance Against Oil Drilling in the Ecuadorian Amazon: The Case of Yasunidos". *International Journal of Communication, University of Southern California* (Los Angeles), Vol. 9: 741–3760.
- Dávalos, Javier; Silveira, Samuel. 2017. "La iniciativa Yasuní-ITT: Del sueño de la moratoria petrolera a la pesadilla de los derechos colectivos". *Revista Aracê*, Año 4, Número 5: 346-364.
- De Marchi, Massimo, Pappalardo Salvatore, Ferrarese Francesco. 2013. *Zona intangible Tagaeri Taromenane: ¿Una, ninguna, cien mil?: Delimitación cartográfica, análisis geográfico y pueblos indígenas aislados en el camaleónico sistema territorial del Yasuní*. Quito: CLEUP y CICAME.
- Del Real, Sara. 2017. *La batalla por el Yasuní y el colectivo Yasunidos: formas de acción no violenta y extractivismo petrolero*. Tesis para obtener el título de maestría en Estudios Socioambientales. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador.
- DelValls, T. 1978. "El Instituto Lingüístico de verano, instrumento del imperialismo". *Nueva Antropología*, Volumen III, Número 9, octubre: 117-142. México Distrito Federal: Asociación Nueva Antropología A.C.
- Delgado, Manuel. 2013. "Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos". *Quaderns-e* 18 (2): 68-80. Barcelona: Instituto Catalán de Antropología.
- Descola, Philippe. 2011. "Más allá de la naturaleza y la cultura". En *Cultura y Naturaleza. Aproximaciones a propósito del bicentenario de la independencia de Colombia*, editado por Leonardo Montenegro Martínez, 75-98. Primera edición. Bogotá: Jardín Botánico de Bogotá "José Celestino Mutis".
- Echeverría, Bolívar. 2010 [2003]. "Arte y utopía". En Walter Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Quito: Rayuela Editores.
- Echeverría, Tessa; Andrew Sernatinger. 2014. "Entrevista a Silvia Federici, autora de Calibán y la bruja". Traducido por Olga Abasolo y Nuria del Viso. *Traficantes de Sueños*. <https://www.traficantes.net/noticias-editorial/entrevista-silvia-federici-autora-de-caliban-y-la-bruja>
- Ecuador. 1979. "Delimitación y Declaratoria de Zonas de Reserva y Parques Nacionales". Registro Oficial 69 del 20 de noviembre de 1979, Acuerdo Ministerial 322 de los Ministerios de Agricultura y Ganadería e Industrias, Comercio e Integración.

- Ecuador. 2007. “Delimitación de la Zona De Conservación de los grupos Huaorani”. Registro Oficial 1 del 16 de enero de 2007, Decreto Ejecutivo 2187.
- El Comercio. 2014. “Correa: "No está en mis planes llamar a consulta popular". <https://www.elcomercio.com/actualidad/politica/correa-no-mis-planes-llamar.html>
- El Telégrafo. 2014. “Yasunidos no alcanza firmas para consulta popular sobre Yasuní”. 7 de mayo. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/politica/2/yasunidos-no-alcanza-firmas-para-consulta-popular-sobre-yasuni>
- El Universo. 2013a. “Correa pone fin a la iniciativa Yasuní ITT”. 15 de agosto. <https://www.eluniverso.com/noticias/2014/08/16/nota/3428196/yasunidos-pide-intervencion-tribunal-etico>
- . 2013b. “Segundo pedido de consulta por el Yasuní llegó a Corte Constitucional”. 13 de septiembre. <https://www.eluniverso.com/noticias/2013/09/13/nota/1431711/segundo-pedido-consulta-llego-corte-constitucional>
- . 2014. “YASunidos pide intervención del tribunal ético”. 16 de agosto. <https://www.eluniverso.com/noticias/2014/08/16/nota/3428196/yasunidos-pide-intervencion-tribunal-etico>
- Escobar, Arturo. 2011. “Epistemologías de la naturaleza y colonialidad de la naturaleza. Variedades de realismo y constructivismo”. En *Naturaleza y Cultura. Aproximaciones a propósito del bicentenario de la independencia de Colombia*, editado por Leonardo Montenegro Martínez, 49-74. Primera edición. Bogotá: Jardín Botánico de Bogotá “José Celestino Mutis”.
- Estévez, Mayra. 2008. *UIO-BOG. Estudios Sonoros desde la Región Andina*. Quito-Bogotá: Centro Experimental Oído Salvaje.
- Federici, Silvia. 2014 [2013]. “La reproducción de la fuerza de trabajo en la economía global y la inacabada revolución femenina”. En *La inacabada revolución feminista. Mujeres, reproducción social y lucha por lo común*. Bogotá: Ediciones Desde abajo.
- Fernández, Ramón. 2011. “El antropoceno: la crisis ecológica se hace mundial. La expansión del capitalismo global choca con la Biosfera”. *Ecologistas en Acción*. https://www.ecologistasenaccion.org/IMG/pdf/el_antropoceno.pdf
- Ferrer, Isabel. 2000. “El pintor del Amazonas”. Diario El País, 27 de febrero de 2000. http://elpais.com/diario/2000/02/27/cultura/951606005_850215.html

- Fontaine, Guillaume. 2007. "Problemas de la cooperación institucional". En *Yasuní en el siglo XXI: el estado ecuatoriano y la conservación de la Amazonía*, 75-127. Quito, Ecuador: Flacso Ecuador; IFEA; Abya Yala: Petrobras; CEDA: WCS.
- . 2007. "Verde y negro: ecologismo y conflictos por petróleo en el Ecuador". En *Políticas ambientales y gobernabilidad en América Latina*, 223-256. Quito: Flacso Sede Ecuador; IDDRI; CIRAD.
- Galarza, Jaime. 1972. *El festín del petróleo*. Cuenca: Editora Sol.
- Giorgi, Gabriel. 2014. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Primera edición. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Granja, Julio César. 1942. *Nuestro Oriente, de unas notas de viaje*. Quito: Imprenta de la Universidad.
- Guasch, Ana María. 2003. "Los estudios visuales: un estado de la cuestión". *Revista Estudios Visuales* 1. Murcia: CENDEAC.
- . 2005. "Doce reglas para una Nueva Academia: La «Nueva Historia del Arte» y los Estudios Audiovisuales". En *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, editado por José Luis Brea. Madrid: Akal.
- Gudynas, Eduardo. 2011. "Debates sobre el desarrollo y sus alternativas en América Latina: Una breve guía heterodoxa". En *Más allá del desarrollo*, editado por Miriam Lang y Dunia Mokrani, 21-53. Grupo Permanente de Trabajo sobre Alternativas al Desarrollo. Quito: Fundación Rosa Luxemburgo y Abya Yala.
- Hall, Stuart. 2010. *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar / Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar / Pontificia Universidad Javeriana / Instituto de Estudios Peruanos / Envió Editores.
- Heidegger, Martin. 1994 [1944]. "La pregunta por la técnica". En *Conferencias y artículos*. Traducido por Eustaquio Barjau, 9-37. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Haraway, Donna. 1995 [1991]. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Ediciones Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la Mujer. <http://kolectivoporoto.cl/wp-content/uploads/2015/11/Haraway-Donna-ciencia-cyborgs-y-mujeres.pdf>
- Jameson, Fredric. 2013. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Jøekalda, Kristina. 2013. "What has become of the New Art History?". *The Journal of Art Historiography 2012 Conference*. Birmingham: University of Birmingham.

- Kennedy, Alexandra-Troya. 2016. *Elites y la nación en obras. Visualidades y arquitectura del Ecuador 1840-1930*. Cuenca: Universidad de Cuenca.
- Latour, Bruno. 2007. *Nunca fuimos modernos: Ensayo de antropología simétrica*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- . 2017 [2014]. “Anthropology at the Time of the Anthropocene: a personal view of what is to be studied”. En *The Anthropology of Sustainability*, editado por Marc Brightman y Jerome Lewis, 35-51. Londres: Palgrave Studies.
- Lenguita, Paula. 2002. “La dominación tecnológica según la Teoría Crítica. Notas para una revisión del alegato pesimista de la escuela de frankfurt”. *Cinta de Moebio. Revista de epistemología de las ciencias sociales*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile. <http://www.facso.uchile.cl/publicaciones/moebio/15/lenguita.htm>
- López del Rincón, Daniel. 2015. *Bioarte: arte y vida en la era de la biotecnología*. Madrid: Akal. https://books.google.com.ec/books/about/Bioarte.html?id=S527DAAAQBAJ&redir_esc=y
- Melo, Mario. 2011. “Sarayaku: un caso emblemático de defensa territorial”. *Boletín Autonomía* 24. Mesa Nacional Indígena De Costa Rica. <https://bit.ly/2HQKX6C>.
- . 2013. “La nueva ronda petrolera y el derrumbe del paradigma constitucional”. En *Horizonte de los derechos humanos Ecuador 2012*, editado por Gina Morela Benavides Llerena y María Gardenia Chávez Núñez, 103-117. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador / Programa Andino de Derechos Humanos, PADH.
- Ministerio del Ambiente. 2011. *Plan de Manejo del Parque Nacional Yasuní*. Quito, Ecuador.
- Mires, Fernando. 1990. *El discurso de la naturaleza: ecología y política en América Latina*. San José: Derechos DEI. Espacio Editorial.
- Mitchel, W.T.J. 2002. “The Work of Art in the Age of Biocybernetic Reproduction”. *Artlink*. <https://www.artlink.com.au/articles/2522/the-work-of-art-in-the-age-of-biocybernetic-reprod/>
- Moreno, Segundo. “Entre quimera y realidad: conocer y dominar las selvas amazónicas. 1735-1900”. En *Escenarios para una patria: Paisajismo Ecuatoriano 1850-1930*, 110-137. Serie Documentos Museos de la Ciudad. Quito: Fundación Municipal Museos.

- Morán, Guillermo. 2017. “De esclavo de gusanos a coach de un cacao astronauta: Las trayectorias de Paúl Rosero Contreras alrededor del mundo (2016-2017)”. *Paralaje.xyz*. 13 de noviembre. <http://www.paralaje.xyz/de-esclavo-de-gusanos-a-coach-de-un-cacao-astronauta/>
- Pappalardo, Salvatore, Daniele Codato, Massimo De Marchi. 2015. “Ubicarse en la zona Intangible Tagaeri Taromenane: mapas de islas en un océano de petróleo”. En *Zona Intangible Tagaeri Taromenane y la expansión de las fronteras hidrocarburíferas: Miradas a diferentes escalas geográficas*. Quito: Cleup y Cicame.
- Petroecuador. 2013. “El petróleo en el Ecuador: la nueva era”. Elaborado por Manthra Comunicación integral y Producción editorial. Quito: Coordinación General de Imagen Empresarial EP Petroecuador.
- Proaño, Christian. 2012. *Ruido y silencio en el paisaje sonoro de un barrio de clase alta quiteño, intersecciones en el continuum*. Tesis de Maestría en Antropología Visual. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales sede Ecuador (FLACSO). <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/5657#.W06nVNJKjIU>
- . 2016. “Selva”. *Paralaje.xyz*. 27 de septiembre. <http://www.paralaje.xyz/selva/>
- Rancière, Jacques. [2008] 2009. “Las paradojas del arte político”. *Criterios* (La Habana) 36, Cuarta época: 65-91.
- Rivas T. Alex, Lara P. Rommel. 2001. *Conservación y petróleo en la amazonía ecuatoriana: Un acercamiento al caso huaorani*. Quito: Ecociencia - Abya Yala.
- Roach, Catherine. 2003 [1996]. “Ama a tu madre: sobre la relación mujer-naturaleza”. En *Filosofías ecofeministas*, coordinado por Karen Warren, 107-121. Barcelona: Icaria Editorial.
- Robinson de Blomberg, Emma. 2017. *Viaje a la selva*, traducido por Marcela Blomberg. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.
- Rodríguez, Miguel. 2015. “Parque Nacional y Reserva Ecológica Yasuní”. En *Yasuní Estación Científica*, 9-11. Quito: Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Rodríguez, Víctor Manuel. 2003. “El arte como campo: Elementos acerca de la discursividad de la práctica artística”. *Esfera Pública*. <http://esferapublica.org/nfblog/el-arte-como-campo-elementos-acerca-de-la-discursividad-de-la-practica-artistica/>
- Roldós, Jaime. 1981. “Discurso de Jaime Roldós Aguilera en el Estadio Olímpico Atahualpa (24 de mayo de 1981)”. *Wikisource*.

- [https://es.wikisource.org/wiki/Discurso_de_Jaime_Rold%C3%B3s_Aguilera_en_el_Estadio_Ol%C3%ADmpico_Atahualpa_\(24_de_mayo_de_1981\)](https://es.wikisource.org/wiki/Discurso_de_Jaime_Rold%C3%B3s_Aguilera_en_el_Estadio_Ol%C3%ADmpico_Atahualpa_(24_de_mayo_de_1981))
- Terino, Patricia. 2010. "Heidegger y la pregunta por la técnica". *Editorial Edita*. <http://www.rebelion.org/docs/122686.pdf>
- Torres, Rosa María. 2014. "Ecuador: los Yasunidos y la lucha por el Yasuní". *Otra educación*. <http://otra-educacion.blogspot.com/2014/04/ecuador-el-proceso-de-los-yasunidos.html>
- Ulloa, Astrid. 2011. "Concepciones de la naturaleza en la antropología actual". En *Naturaleza y Cultura. Aproximaciones a propósito del bicentenario de la independencia de Colombia*, editado por Leonardo Montenegro Martínez, 25-48. Primera edición. Bogotá: Jardín Botánico de Bogotá "José Celestino Mutis".
- Unesco. 2017. "Una nueva hoja de ruta para el Programa sobre el Hombre y la Biosfera (MAB) y su Red Mundial de Reservas de Biosfera: Estrategia del MAB (2015-2025). Plan de Acción de Lima (2016-2025). Declaración de Lima". *UNESCO*. <http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002475/247564S.pdf>
- Valdez, Ana, y Guillermo Morán. 2017a. "Infografía: La selva amazónica en las prácticas artísticas contemporáneas". *Paralaje.xyz*. 29 de agosto. <http://www.paralaje.xyz/infografia-la-selva-amazonica-en-el-arte/>
- . 2017b. "Representaciones de la selva amazónica en el arte moderno del Ecuador". Ponencia presentada en las II Jornadas de Arquitectura e Historia del Arte, Universidad de Cuenca, 30 de noviembre. El ensayo será publicado en el 2019-2020 en las Memorias del evento.
- Valdez, Ana. 2013. "La pintura es un acto de resistencia. Entrevista con Pablo Cardoso". *Teoría para actuar antes de tiempo*, catálogo del artista Pablo Cardoso, Premio Mariano Aguilera a la Trayectoria Artística 2012. Quito: Centro de Arte Contemporáneo.
- . 2016. "La Amazonía imaginada en el arte contemporáneo y el activismo ecologista". Texto inédito, presentado como trabajo final de la asignatura "Estudios visuales desde América Latina", durante la maestría en Estudios de la Cultura de la Universidad Andina Simón Bolívar, impartida por el Dr. Christian León.
- . 2017. "Modos de ver: La selva amazónica en Ramón Piaguaje y Juan Caguana". *Paralaje.xyz*. 14 de junio. <http://www.paralaje.xyz/modos-de-ver-la-selva-amazonica-en-ramon-piaguaje-y-juan-caguana/>

- . 2018a. Entrevista a Christian Proaño en la cafetería “Sweet & Coffee” de la Plaza Foch. Quito, 7 de mayo de 2018, 15:00 – 18:00. Archivo de audio.
- . 2018b. Entrevista a Elena Gálvez, vocera de Yasunidos, en la “Pizzería Karishino’s”. Quito, el 14 de mayo, 18:00 – 20:00. Archivo de audio.
- . 2018c. Entrevista a Rosa Jijón vía correo electrónico, 15 de mayo. Archivo de texto.
- . 2018d. Intercambio vía correo electrónico con María Guadalupe Álvarez. Archivo de texto.
- . 2018e. Entrevista con Paúl Rosero realizada en la “Pizzería Karishino’s”. Quito, 27 de abril, 17H30 – 20:00. Archivo de audio.
- . 2018f. Entrevista escrita con Paúl Rosero realizada vía facebook entre el 22 de junio y 3 de julio. Archivo de texto.
- Vázquez, Eva (comp.) 2015. “Estrategias de represión y control social del Estado ecuatoriano - Informe psicosocial en el caso Yasunidos”. Quito: Colectivo de Investigación y Acción Psicosocial. <https://investigacionpsicosocial.files.wordpress.com/2016/06/informe-represic3b3n-en-el-caso-yasunidos.pdf>
- Wang, Mingxing. 2014. “*Hericium erinaceus* (Yamabushitake): a unique resource for developing functional foods and medicines”. *Revista Food and Function*: 3055-64.
- Warren, Karen. 2003 [1996]. “Filosofías ecofeministas. Una mirada general”. En *Filosofías ecofeministas*, coordinado por Karen Warren, 11-34. Barcelona: Icaria Editorial.
- Wikiversity. 2011. “Cultural imaginary”. Entrada editada por última vez el 8 de octubre, 23:06. https://en.wikiversity.org/wiki/Cultural_imaginary
- Yasunidos. 2014. *Derrame Petroamazonas en territorio cofán*. Cuenta oficial de Yasunidos en Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Ouu8Qe3mXmc>

Anexo No. 1

Estado del arte: bibliografía referencial para la investigación

El criterio de selección de la presente bibliografía se fundamenta en la reflexión sobre arte y naturaleza, ecología, ecologismo, paisaje y territorio. Esta lista no es exhaustiva, sin embargo, ha contribuido a ofrecer un panorama general de lo que se ha escrito sobre el tema en el campo del arte contemporáneo del Ecuador en el siglo XXI.

Carrión, María. 2012. “La geografía crítica, configuraciones de un espacio posible”.

Circuitos de Flujo. Arte y política. Quito: Constructo.

Abad, Julio. 2014. Texto sobre la obra de Patricio Palomeque para la exposición “Gama

de Grises: Córdova-Palomeque-Ochoa”. *Río Revuelto.*

<http://www.riorevuelto.net/2014/03/gama-de-grises-cordova-palomeque-ochoa.html>

Albert Santos, Eduardo. 2015. “El pasado es demasiado pequeño para ser habitado”, texto

curatorial de la exposición de Dennys Navas en la galería DPM de Guayaquil. *Río*

Revuelto. http://www.riorevuelto.net/2015/08/dennys-navas-el-pasado-es-demasiado_19.html

Álvarez, María Guadalupe. 2010. “Allí donde no se ha dicho... donde nunca se estuvo”,

texto curatorial de la muestra “Glitch” de Ilich Castillo. *Río Revuelto.*

<http://www.riorevuelto.net/2010/10/ilich-castillo-glitches-cine-ochoymedio.html>

———. 2008. “Jai Lou Lai”, texto curatorial de la muestra homónima de Ariel Cusnir,

Alejandro Campins y Roberto Noboa en la galería DPM de Guayaquil. *Río*

Revuelto. <http://www.riorevuelto.net/2008/07/jai-lou-lait-galera-dpm.html>

———. 2011. “Dossier del Salón de Julio 2009”, concurso de pintura organizado por el

Museo Municipal de Guayaquil. *Río Revuelto.*

<http://www.riorevuelto.net/2011/02/dossier-salon-de-julio-2009-y-2010-lupe.html>

———. 2011. “Dossier del Salón de Julio 2010”, concurso de pintura organizado por el

Museo Municipal de Guayaquil. *Río Revuelto.*

<http://www.riorevuelto.net/2011/02/dossier-salon-de-julio-2009-y-2010-lupe.html>

- Andrade, X. 2009. "Contra el "Otro Arte", desde Guayaquil". *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2009/01/contra-el-otro-arte-desde-guayaquil-por.html>
- Aycart, Jorge. 2010. "La visión de la naturaleza" (2010), texto para la exposición "Territorios retenidos" de Fernando Falconí y Stéfano Rubira en la galería DPM de Guayaquil. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2010/08/fernando-falconi-estefano-rubira.html>
- Baena, Fernando. 2015. "Lo que queda de la acción. Estrategias de conservación", texto de sobre el Festival de Arte de Acción de Cuenca". *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2015/10/lo-que-queda-de-la-accion-sala-proceso.html>
- Castro, José. 2010. "Lo incalculable del paisaje", texto sobre la exposición "Asuntos de Paisaje" del colectivo Las Brujas, integrado por Romina Muñoz, Gabriela Cabrera y Gabriela Fabre. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2010/05/colectivo-las-brujas-asuntos-de-paisaje.html>
- Barragán, Paula. 2013. Sin título, texto co-curatorial para la exposición "Más es más" en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2013/10/mas-es-mas-cac-quito.html>
- Bomnin, Amalina. 2011. "Para evitar el aire enrarecido", texto de la exposición "Aire3: Córdova-Ochoa-Palomeque" de la Galería de Patricia Meier de Guayaquil. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2011/08/aire-cordova-ochoa-palomeque.html>
- Carrera, Eduardo. 2015. "Otras geografías expuestas: excursiones fotográficas de Gonzalo Vargas", texto curatorial de la exposición "Geografías: estudios del paisaje" de Gonzalo Vargas. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2015/05/geografias-estudios-del-paisaje-gonzalo.html>
- . 2015. "Contornos (sensaciones de mundo)", texto curatorial de la muestra homónima integrada por obras de Karina Aguilera Skvirsky, María José Argenzio, Saskia Calderón, Pablo Cardoso, Ilich Castillo, Juana Córdova, Rometti Costales, Carlos Echeverría Kossak, Jenny Jaramillo, Fabiano Kueva, Estefanía Peñafiel, Santiago Reyes, Paúl Rosero, Gonzalo Vargas M., en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2015/10/contornos-sensaciones-de-mundo-cac-quito.html>
- Cartagena, María Fernanda. 2007. "Fantasmas en la máquina", texto curatorial sobre María Teresa Ponce, Dino Bruzzone, Esteban Pastorino y Jorge Miño. *Río Revuelto*:

<http://www.riorevuelto.net/2007/02/fantasmas-en-la-mquina-una-curadura-de.html>

- . 2008. “Limoncito 2008”, texto sobre la residencia de arte “Solo con Natura”. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2009/03/limoncito-20-actualizacion.html>
- . 2011. “El dorado y su lado oscuro”, texto de la exposición “Just do it” de María José Argenzio en el Museo Municipal de Guayaquil. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2011/09/maria-jose-argenzio-just-do-it-museo.html>
- Castro Flórez, Fernando. 2010. “Pintura puntual y explosiva. [Meditaciones en torno a la etnografía crítica de Tomás Ochoa]”, texto sobre la exposición “Cineraria” de Tomás Ochoa en el Espacio Arte Actual de FLACSO Ecuador. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2010/07/tomas-ochoa-cineraria-arte-actual-quito.html>
- Cazar, Katya. 2011. “Atrabiliario”, texto curatorial de la XI Bienal de Cuenca. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2011/12/atrabiliarios-xi-bienal-de-cuenca.html>
- Corazón, José. 2015. “Poéticas del presente. Actualidad del arte ecuatoriano”. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2015/03/poeticas-del-presente-actualidad-del.html>
- Córdova, Juana. 2013. Sin título, texto co-curatorial para la exposición “Más es más” en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2013/10/mas-es-mas-cac-quito.html>
- Crivelli, Jacopo; Manuela Moscoso. 2014. Textos curatoriales de la XII Bienal de Cuenca sobre la obra de Adrián Balseca, Manuela Ribadeneira, Saskia Calderón, Julia Rometti y Víctor Costales y Mauricio Bueno. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2014/04/ecuador-en-la-12-bienal-de-cuenca.html>
- Estrada, Pilar. 2014. Texto sobre la obra de Juana Córdova para la exposición “Gama de Grises: Córdova-Palomeque-Ochoa”. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2014/03/gama-de-grises-cordova-palomeque-ochoa.html>
- . 2012. “Hacer cajas y contar lo que hay dentro”, texto curatorial de la exposición “Lucerna” de Óscar Santillán en Fundación Teatro Odeón de Bogotá. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2012/06/oscar-santillan-lucerna-fundacion.html>
- . 2011. “Just do it!: el templo de contemplaciones”, texto de la exposición “Just do it” de María José Argenzio en el Museo Municipal de Guayaquil. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2011/09/maria-jose-argenzio-just-do-it-museo.html>

- Gamboa, Pablo. 2013. Sin título, texto co-curatorial para la exposición “Más es más” en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2013/10/mas-es-mas-cac-quito.html>
- Herrera, Lizardo. 2013. “La huangana colectiva, Unoxmil y las alianzas fecundas”, texto sobre la obra de Miguel Alvear. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2013/11/miguel-alvear-unoxmil.html>
- Hidalgo-Anastacio, José. “Una habitación propia, o juntas pero cada una su lugar”, texto sobre la exposición “Una habitación propia” de Gabriela Fabre y Andrea Vivi Ramírez en el departamento de Fabre. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2013/12/gabriela-fabre-andrea-vivi-ramirez-una.html>
- . “ISOs, PHYSIS & EGOs”, texto de la muestra homónima de José Hidalgo-Anastacio en NoMínimo, espacio cultural. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2013/07/jose-hidalgo-anastasio-isos-physis-egos.html>
- Kronfle, Rodolfo. 2004. “Descubriendo Umbrales”, texto sobre la exposición “Umbrales del arte en el Ecuador. Una mirada a los procesos de nuestra modernidad estética” del Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC) de Guayaquil. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2004/08/descubriendo-umbrales.html>
- . 2004. “Lalimpia en tres actos”. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2004/09/lalimpia-en-tres-actos.html>
- . 2005. “Fricciones naturales”, texto sobre la obra de Pedro Dávila y María José Argenzio. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2010/07/>
- . 2005. “Reflexión y Resistencia: Diálogos del arte con la Regeneración Urbana en Guayaquil”, texto presentado en el Marco Teórico de la X Bienal de La Habana. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2006/04/reflexin-y-resistencia-dilogos-del.html>
- . 2006. “Los primeros (¡casi!) diez años”, texto curatorial para la exposición “Las manos en la masa” de Juana Córdova en la Galería Proceso de Cuenca. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/search?q=Los+primeros+%28%C2%A1casi%21%29+diez+a%C3%B1os>
- . 2006. “Tres nudos, trescientos tajos. Brito-Cardoso-Ribadeneira”, texto curatorial de la exposición homónima en la Galería Animal de Santiago de Chile. *Río Revuelto*: <http://www.riorevuelto.net/search?q=naturaleza&updated-max=2006-09-15T11:12:00-05:00&max-results=20&start=95&by-date=false>

- . 2006. “Aproximaciones a la obra reciente de Pablo Cardoso”. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2007/06/bienal-de-venecia-cardoso-y-ribadeneira.html>
- . 2007. “Ecuador: la vida en estado puro”, texto curatorial de la muestra homónima de los artistas Saidel Brito, Fernando Falconí, María Teresa Ponce, Manuela Ribadeneira y Pablo Cardoso. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2000/04/blog-post.html>
- . 2008. “Duro oficio el de outsider... Noboa como “freak”, texto sobre la exposición de Roberto Noboa en la Galería Mirador de la Universidad Católica de Guayaquil. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2008/05/roberto-noboa-galera-mirador.html>
- . 2009. “Playlist 2007-2009. Grandes éxitos en el arte contemporáneo del Ecuador”, texto curatorial de la exposición homónima en la Galería Proceso Arte Contemporáneo de Cuenca. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2009/10/playlist-2007-2009-proceso-cuenca.html>
- . 2009. “Santillán borra y va de nuevo (o de Alfaro al semen multicolor en un solo machetazo)”, texto curatorial de la exposición “Un fantasma que recorre el mundo” de Óscar Santillán en la galería DPM de Guayaquil. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2009/07/oscar-santillan-un-fanstasma-que.html>
- . 2012. “Welcome to the jungle...desbrozando la obra de Juan Caguana”. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2013/06/juan-caguana-hombres-diferentes-y.html>
- . 2012. “Mas allá de la deriva: Cardoso y el peregrinaje político”, texto curatorial de la exposición “Lago Agrio-Sour Lake” de Pablo Cardoso en el espacio Arte Actual de FLACSO Ecuador. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2012/05/pablo-cardoso-lago-agriosour-lake-arte.html>
- . 2012. “Los ecos del tiempo. Revisitando el Ancestralismo en el Arte Moderno del Ecuador”, texto curatorial de la exposición “Los ecos del tiempo” del Museo Casa El Alabado de Quito. *Río Revuelto*: <http://www.riorevuelto.net/2012/12/ecos-del-tiempo-casa-del-alabado-quito.html>
- . 2012. “Ex-sistencia”, texto curatorial de la exposición homónima de Allan Jeffs en el Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC) de Guayaquil. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2012/09/allan-jeffs-ex-sistencia-maac.html>

- . 2013. “#nofilter: un forense en el paisaje” (2013), texto curatorial de la exposición “Bird Day” de Eduardo Jaime en la Galería Mirador de la Universidad Católica de Guayaquil. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2013/08/eduardo-jaime-bird-day-galeria-mirador.html>
- . 2013. “Bienvenido Premio Batán”, y réplicas al texto “Bienvenido Premio Batán” de Kronfle por parte de Óscar Santillán, María Inés Plaza y Romina Muñoz, y la respectiva respuesta el autor. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2013/09/premio-batan-nominimo-guayaquil.html>
- . 2013. “De lo micro a lo macro, como es arriba no es abajo: Socialismo del siglo XXI, altermodernidad y comunidades autónomas en el arte ‘desde’ Latinoamérica”. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2013/04/de-lo-micro-lo-macro-ensayo-de-rodolfo.html>
- . 2014. “Conversación con Marcelo Aguirre” a propósito de la exposición “Variaciones de un mismo tema” en NoMínimo, espacio cultural de Guayaquil. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2014/06/marcelo-aguirre-variaciones-sobre-un.html>
- León, Juan Carlos. 2010. “Otra obra de León”. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2010/09/juan-carlos-leon-otra-obra-de-leon.html>
- . 2012. “Entornos ficcionados para realidades complejas”, texto curatorial para la exposición homónima del Centro de Arte Contemporáneo de Quito. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2012/07/entornos-ficcicionados-cac-quito.html>
- León, Paulina. 2012. “Traduciendo el territorio, texto sobre el proyecto “Lugares de tránsito” de Gonzalo Vargas y Esteban Pastorino en Espacio Arte Actual de FLACSO Ecuador. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2012/03/gonzalo-vargas-esteban-pastorino-1146.html>
- Marangoni, Larissa. 2013. “Sobre el paisaje y su territorio”, texto co-curatorial para la exposición “Más es más” en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2013/10/mas-es-mas-cac-quito.html>
- Mosquera, Gerardo. 2010. “Arte contemporáneo y patios de Quito. Introducción”, texto sobre el proyecto homónimo. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2010/09/patios-de-quito-septiembre-2010.html>
- Muñoz, Romina. 2014. “Limpios....hablar de una muestra” (2014), texto curatorial para la muestra “Los fracasos de un tal Benjamin Simons, Ph.D.” en la galería Mirador

- de la Universidad Católica de Guayaquil. *Río Revuelto*.
<http://www.riorevuelto.net/2014/11/lalimpia-los-fracasos-de-un-tal-bejamin.html>
- Ochoa, Tomás. 2014. Texto sobre su propia obra para la exposición “Gama de Grises: Córdova-Palomeque-Ochoa”. *Río Revuelto*.
<http://www.riorevuelto.net/2014/03/gama-de-grises-cordova-palomeque-ochoa.html>
- Plaza, María Inés. 2015. “El triunfo del placer – Óscar Santillán acerca de otros (no tan nuevos) fantasmas”, texto sobre la exposición “El triunfo del placer” de Óscar Santillán en NoMínimo, espacio cultural de Guayaquil. *Río Revuelto*.
<http://www.riorevuelto.net/2015/12/oscar-santillan-el-triunfo-del-placer.html>
- . 2012. “Pangaea. A propósito de los intercambios culturales”, texto sobre la exposición “Pangaea” en la Galerie der Künstler de Munich. *Río Revuelto*.
<http://www.riorevuelto.net/2012/03/pangaea-galerie-der-kunstler-munich.html>
- . 2011. “Reseña de la muestra Perturbadora Belleza de Larissa Marangoni” de NoMínimo, espacio cultural de Guayaquil. *Río Revuelto*.
<http://www.riorevuelto.net/2011/07/larissa-marangoni-perturbadora-belleza.html>
- Pérez, Trinidad. 2007. “El XI Salón El Comercio”. *Río Revuelto*.
<http://www.riorevuelto.net/2007/11/saln-el-comercio-2007.html>
- Pérez-Ratton, Virginia. “Hacia una poética de límites y territorios”, texto a propósito de la exposición de Manuela Ribadeneira en Teorética, Costa Rica. *Río Revuelto*.
<http://www.riorevuelto.net/2008/06/manuela-ribadeneira-teortica-costa-rica.html>
- Reus, Jaume. 2007. “Homo ludens o de las fealdades”, texto curatorial de la exposición “La belleza de la fealdad”. *Río Revuelto*.
<http://www.riorevuelto.net/2007/07/manuel-cholango-la-belleza-de-la.html>
- . 2011. “Amaru Cholango: poética y política”, texto curatorial de la exposición “Amaneció en medio de la noche de Amaru Cholango. *Río Revuelto*.
<http://www.riorevuelto.net/2011/11/amaru-cholango-amanecio-en-medio-de-la.html>
- Rocha, Susan. 2014. “Mauricio Bueno: Horizontes variables”, texto curatorial de la exposición homónima del Centro de Arte Contemporáneo de Quito. *Río Revuelto*.
<http://www.riorevuelto.net/2012/12/mauricio-bueno-horizontes-variables-cac.html>
- Santillán, David. 2013. Sin título, texto co-curatorial para la exposición “Más es más” en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito. *Río Revuelto*.
<http://www.riorevuelto.net/2013/10/mas-es-mas-cac-quito.html>

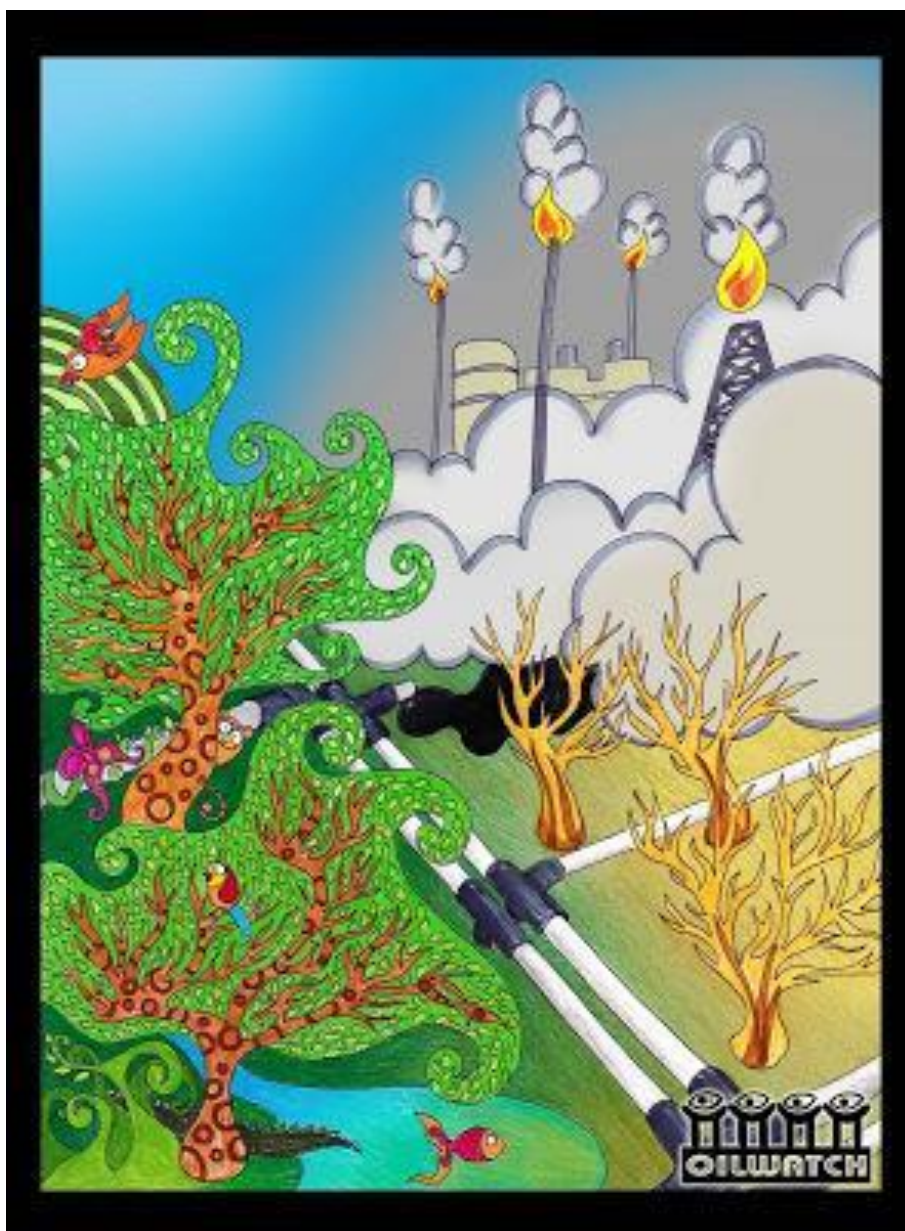
- Sin autor. 2013. “Jungla de papel”, texto sobre la obra de Paula Barragán. *Río Revuelto*.
<http://www.riorevuelto.net/2013/12/paula-barragan-jungla-de-papel-el.html>
- Valdez, Ana Rosa. 2013. “El propio ejercicio de la pintura es un acto de resistencia. Entrevista a Pablo Cardoso por Ana Rosa Valdez”. Suplemento cultural CartónPiedra. Diario El Telégrafo.
<https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/el-propio-ejercicio-de-la-pintura-es-un-acto-de-resistencia>
- . 2013. “Teoría para actuar antes de tiempo”, texto curatorial sobre la exposición homónima de Pablo Cardoso. *Pablo Cardoso: Teoría para actuar antes de tiempo*. Quito: Centro de Arte Contemporáneo.
- Vorbeck, Mónica. 2006. “Metáforas de redención. La obra de Manuel Amaru Cholango. La trampa o la celda”, texto de la exposición “04.06.2006” presentada en el Colegio de Arquitectos de Quito. *Río Revuelto*.
<http://www.riorevuelto.net/2006/11/manuel-cholango-por-mnica-vorbeck.html>
- Zapata, Cristóbal. 2006. “Juana Córdova: conjuros y conjuras”, texto curatorial para la exposición “Las manos en la masa” de Juana Córdova en la Galería Proceso de Cuenca. *Río Revuelto*.
<http://www.riorevuelto.net/search?q=Los+primeros+%28%C2%A1casi%21%29+diez+a%C3%B1os>
- . 2009. “Lalimpia. Puesto de control”, texto de la exposición homónima. *Río Revuelto*.
<http://www.riorevuelto.net/2009/01/lalimpia-puesto-de-control-proceso.html>
- . 2010. “Lebensraum: el paisaje en pasado presente”, texto curatorial de la muestra homónima de Pablo Cardoso en la galería DPM de Guayaquil. *Río Revuelto*.
<http://www.riorevuelto.net/2010/07/pablo-cardoso-lebensraum-dpm.html>
- . 2013. “Los mundos posibles de Pablo Cardoso”, texto de presentación del libro *Pablo Cardoso: Teoría para actuar antes de tiempo* en el Centro de Arte Contemporáneo de Quito. *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2014/02/pablo-cardoso-publicacion-ensayo.html>
- . 2014. “Notas al margen de Chádoj”, texto curatorial de la exposición “Chádoj” de Pablo Cardoso en la galería DPM de Guayaquil. *Río Revuelto*.
<http://www.riorevuelto.net/2014/10/pablo-cardoso-chadoj-dpm-guayaquil.html>

Imagen No. 2



Autora: Angie Vanessita. Título: *Selva vs petróleo*. Año: s/f. Técnica: Ilustración digital para Oilwatch.
Fuente: <https://angievanessita.com>

Imagen No. 3



Autora: Angie Vanessita. Título: *Selva vs petróleo*. Año: s/f. Técnica: Ilustración digital para Oilwatch.
Fuente: <https://angievanessita.com>

Imágenes No. 4-8



Autor: Pablo Cardoso. Título: *Declaración pública*. Año: 2014. Técnica: 26 dibujos, grafito, tinta, acrílico sobre lienzo, y documento. Dimensiones variables. Fuente: *Río Revuelto*. <http://www.riorevuelto.net/2014/12/verticales-horizontales-galeria-proceso.html>

Imagen No. 9

Autor: Rafael Troya. Título: *Paisaje del Oriente (Confluencia del Pastaza con el Palora)*. Año: 1907. Técnica: Óleo sobre lienzo. Dimensiones: 87 X 125 cm. Colección: Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador.

Imagen No. 10



Autor: Roura Oxandaberro. Título: *La selva virgen, El árbol que anda*. Año: s/f. Técnica: Reproducción gráfica a color sobre cartulina. Dimensiones: 21 x 22,5 cm. Colección: Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Ministerio de Cultura y Patrimonio

Imagen No. 11



Autor: Roura Oxandaberro. Título: *La selva virgen. El matapalo*. Año: s/f. Técnica: Reproducción gráfica a color sobre cartulina. Dimensiones: 21,5 x 23 cm. Colección: Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Ministerio de Cultura y Patrimonio.

Imagen No. 12

Autor: Jan Schreuder. Título: *Selva*. Año: 1946. Técnica Óleo sobre lienzo. Colección: Eliana Viteri

Imagen No. 13



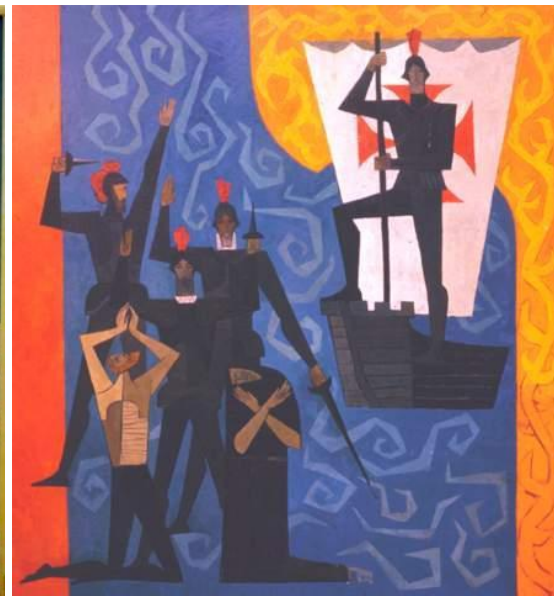
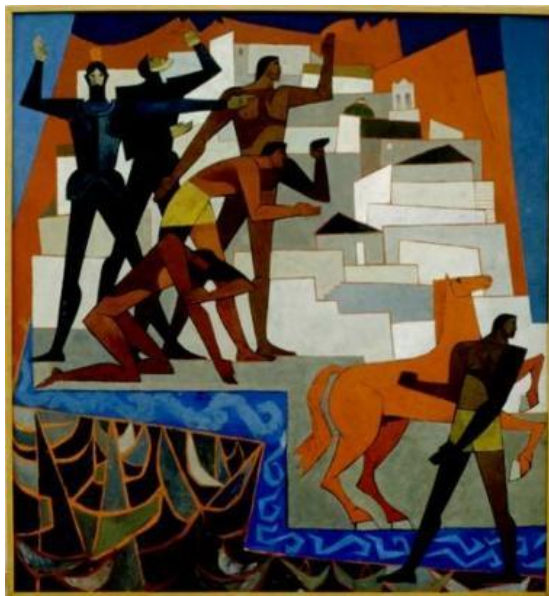
Autor: Oswaldo Guayasamín. Título: *Selva*. Año: s/f. Técnica: Óleo sobre lienzo. Colección: Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo, Ministerio de Cultura y Patrimonio

Imagen No. 14



Autor: Oswaldo Guayasamín. Título: *Descubrimiento del Río Amazonas*. Año: 1957. Técnica: Mural en mosaico en el Palacio de Carondelet de Quito. Fuente: *Un mundo incontable*. <https://unmundoincontable.com/2010/03/10/ecuador-y-su-revolucion-ciudadana/>

Imágenes No. 15-17



Autor: Oswaldo Guayasamín. Título: *Descubrimiento del Río Amazonas* (detalles de cada panel). Año: 1957. Técnica: Mural en mosaico en el Palacio de Carondelet de Quito. Fuente: Archivo de Dayuma Guayasamín.

Imagen No. 18

Autor: Oswaldo Guayasamín. Título: *Mural de la selva*. Año: 1947. Técnica: Mural trabajado en caseína sobre madera. Dimensiones: 2.36 x 1.30 m. Fuente: Archivo Histórico del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador

Imagen No. 19

Autora: Manuela Ribadeneira. Título: *Tiwintza mon amour*. Año: 2005. Técnica: Objeto artístico. Fuente: *Scanarte*. <https://scanarteblog.wordpress.com/2015/01/04/scan-la-28-manuela-ribadeneireia-ecuador/>

Imagen No. 20



Autor: Enrique Tábara. Título: *La Selva*. Técnica: Óleo sobre tela. Año: 1953. Dimensiones: 78.5 x 97 cm. Colección: Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Ministerio de Cultura y Patrimonio

Imagen No. 21



Autor: Enrique Tábara. Título: *Vegetación mágica (Selva)*. Técnica: Técnica mixta sobre tela. Año: 1971. Dimensiones: 81 x 100 cm. Colección: Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Ministerio de Cultura y Patrimonio

Imagen No. 22



Autor: Jaime Valencia. Título: *La Selva*. Año: 1957. Técnica: Óleo sobre lienzo. Colección: Centro Cultural Metropolitano de Quito

Imagen No. 23

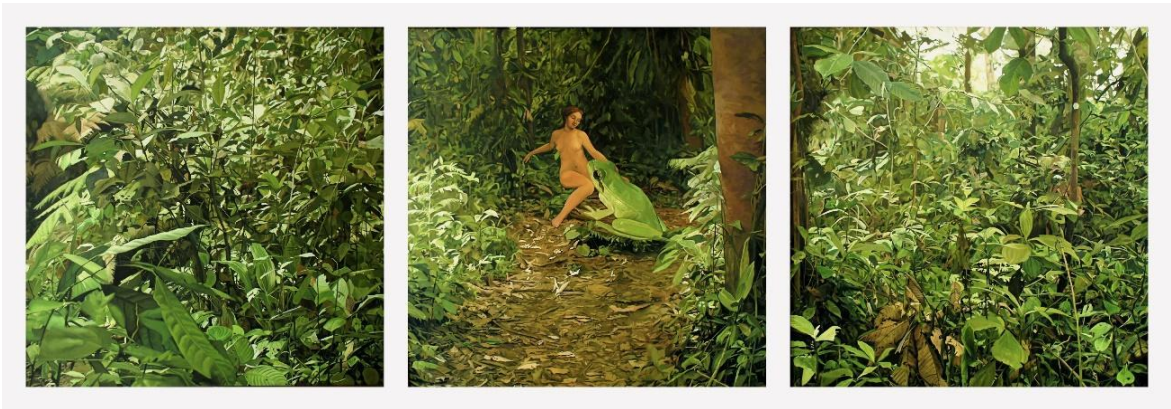


Autor: Bolívar Peñafiel. Título: *Selva*. Año: 1966. Técnica: Óleo sobre lienzo. Colección: Museo Antropológico y de Arte Contemporáneo (MAAC), Ministerio de Cultura y Patrimonio

Imagen No. 24



Autora: Paula Barragán. Título: *Jungla de papel I*. Año: 2013. Técnica: Collage en adobe ilustrador, impresión de pigmento sobre papel Moab Entrada de algodón, 190 gramos. Dimensiones: 110 cm X 130 cm. Fuente: *Río Revuelto*.

Imagen No. 25

Autor: Juan Caguana. Título *Leda*. Año: 2012-2013. Técnica: Óleo sobre lienzo. Dimensiones 150 cm x 150 cm (tríptico). Fuente: Paralaje.xyz. Elaboración: Rodolfo Kronfle Chambers para *Río Revuelto*

Imagen No. 26

ntes y de
ovilizadas
el desvío y
observaban

Finalmente el Contralor General solicita se le mantenga informado sobre la ejecución de las garantías que el contratista ha presentado, para asegurar el buen uso del anticipo y fiel cumplimiento del convenio.

24 de Mayo de 1987

EXPOSICION DE ARTE

Se convoca a la realización de una Exposición de ARTE, de creación y participación colectiva en la población oriental de Lago Agrio, bajo el título de "Dignidad, Soberanía e Independencia Nacional", organizada por los artistas:

Flavio Alava, Marco Alvarado, Xavier Patiño y Marcos Restrepo.

NOTA: After exhibition, please go home.

R

n pro-
equiere
e en la

tar los

de 28

la pro-

l 50%

lispén-

lum y
Casilla

*Anuncio Exposición de Arte en diario
El Mercurio, Cuenca 24 de mayo de 1987*

Autores: La Artefactoría. Título: *Anuncio Exposición de Arte*. Técnica: Anuncio publicado en el diario.
Fuente: Catálogo Galería Madeleine Hollaender.

Imagen No. 27

Autor: Ramón Piaguaje. Título: *Amazonía Eterna*. Año: 2000. Técnica: Óleo sobre lienzo. Fuente: *Rain Forest Artist*.

Imagen No. 28



Autora: María Teresa Ponce. Título: *Km. 455*, de la serie *Oleoducto*. Año: 2006. Técnica: Fotografía. Dimensiones: 110 x 215 cm. Fuente: Río Revuelto

Imagen No. 29



Autor: Concepto, dirección general y acción: Falco. Realización: Juan Pablo Ordóñez. Título: *Laguna negra*. Año: 2010. Técnica: Performance activista in situ. Video 6'45''. Fuente: *Arte Contemporáneo Ecuador*

Imagen No. 30

Autor: Fernando Falconí. Título: Descanso en la laguna. Año: 2010. Técnica: Acrílico sobre lienzo. Dimensiones: 100 x 150 cm. Fuente: Río Revuelto

Imagen No. 31-33

Autora: Saskia Calderón. Título: Técnica vocal. Año: 2011. Técnica: Video performance. Fuente: Plataforma Arte Contemporáneo

Imagen No. 34

Autor: Pablo Cardoso: Título: Suite del Coan Coan Opus No. 3. Año: 2011. Técnica: Óleo y acrílico sobre lienzo. Dimensiones: 97 x 120 cm. Fuente: Sitio web de Pablo Cardoso

Imagen No. 35

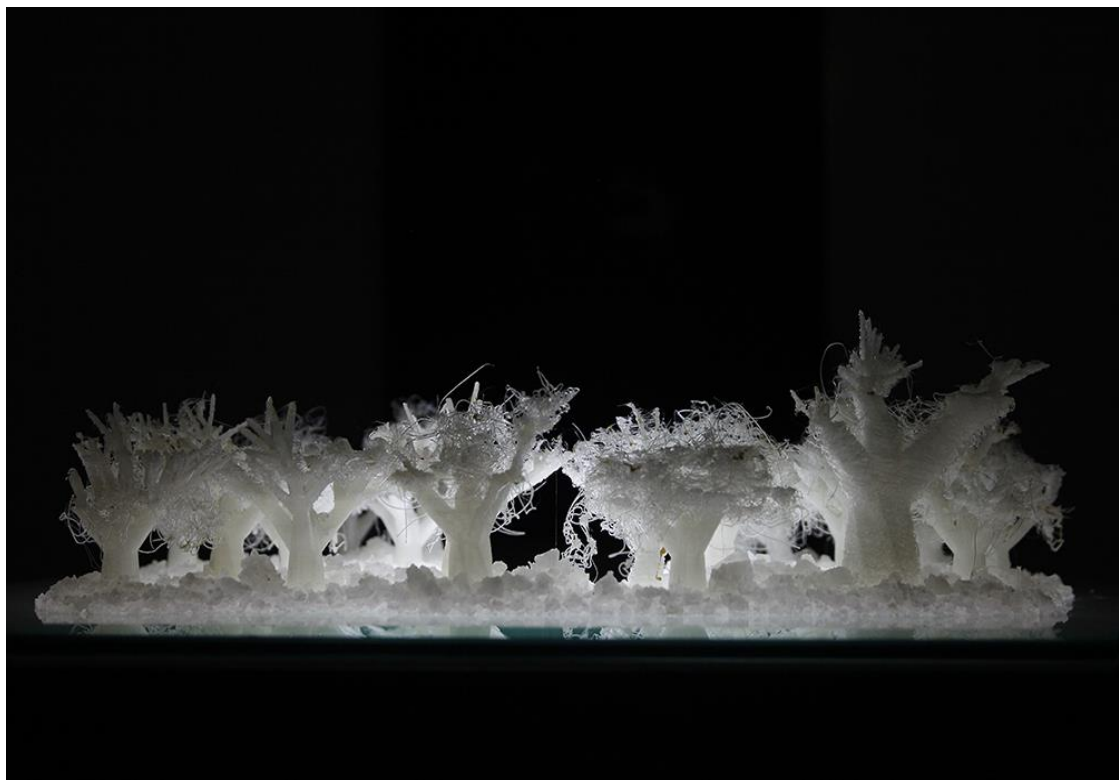


Autor: Pablo Cardoso. Título: Lago Agrio – Sour Lake. Año: 2012. Técnica: Óleo y acrílico sobre lienzo. Dimensiones: 120 cuadros de 21 x 28 cm c/u. Fuente: Sitio web de Pablo Cardoso

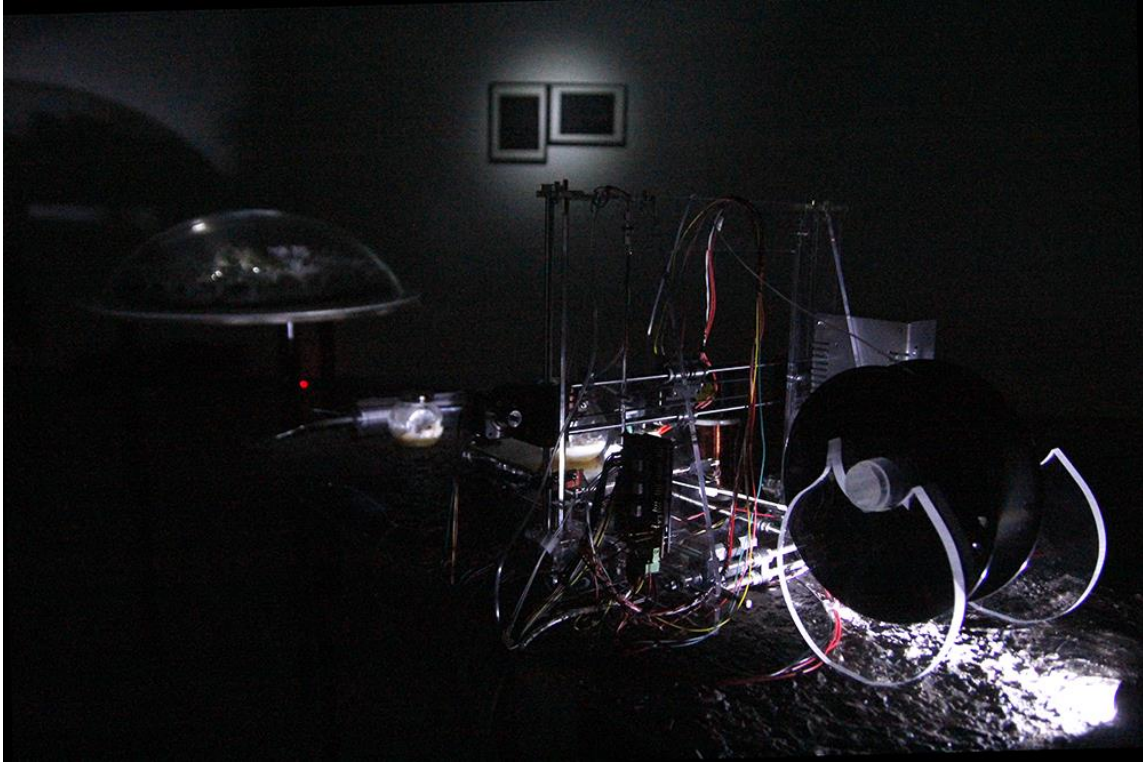
Imagen No. 36-38



Autor: Miguel Alvear. Título: 1 x MIL. Año: 2013. Técnica: Serie fotográfica. Fuente: Río Revuelto

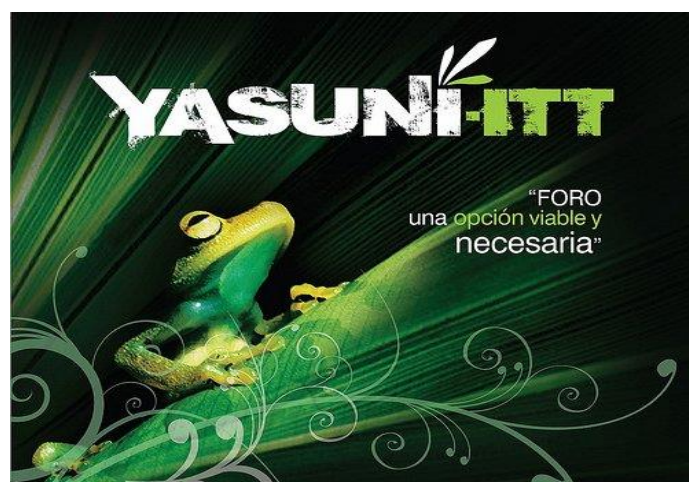
Imágenes No. 39-43





Autor: Paúl Rosero Contreras. Título: *Anticipación de una ausencia (o Yasuní 2.0)*. Año: 2015. Técnica: Bosque vivo artificial. Impresora bio 3D, Hongos melena de león en MYP Agar, dibujos, domo, concreto, sal, computadora, micrófono de contacto. Dimensiones variables. Fuente: <http://paulrosero.com/index.php/portfolio/anticipation-to-an-absence-or-yasuni-2-0/>

Imágenes No. 44-46



Autor: Iniciativa Yasuní ITT. Título: Sin título. Año: s/f. Técnica: Imagen digital para circulación en plataformas virtuales. Fuente: <https://www.taringa.net/posts/info/12335050/Yasuni---ITT---Cuales-son-sus-Beneficios.html>

Imagen No. 47

Autor: Iniciativa Yasuni ITT. Título: Sin título. Año: s/f. Técnica: Imagen digital para circulación en plataformas virtuales. Fuente: <http://yasuni-ecuador.blogspot.com/2010/06/senplades-y-su-responsabilidad-con-la.html>

Imagen No. 48

Autor: Diario El Ciudadano. Título: “Ministro del Ambiente preside comisión encargada de incrementar zona intangible del Yasuni”. Año: 2017. Técnica: Fotografía digital Fuente: <http://www.elciudadano.gob.ec/wp-content/uploads/2017/08/YASUNI-680x320.jpg>

Imagen No. 49

Autor: El Ciudadano. Título: “MAE: Yasunidos no cumplió con las normas para visitar el Parque Nacional Yasuní”. Año: 2015. Técnica: Fotografía digital. Fuente: <http://www.elciudadano.gob.ec/wp-content/uploads/2015/03/Yasun%C3%AD-680x365.jpg>

Imagen No. 50

Autor: El Universo. Título: “Consulta popular: Pregunta 7, sobre Parque Yasuní”. Año: 2017. Técnica: Fotografía digital. Fuente: <https://www.eluniverso.com/noticias/2017/10/04/nota/6413881/consulta-popular-sobre-parque-yasuni>

Imagen No. 51

Autor: El Tiempo. Título: “Se plantea ampliar zona intangible”. Año: s/f. Técnica: Fotografía digital
Fuente: <https://www.eltiempo.com.ec/noticias/ecuador/4/se-plantea-ampliar-zona-intangible>

Imagen No. 52

Autor: Ecuavisa. Título: “Expertos piden a Ecuador no cometer errores en proyecto petrolero ITT”. Año: s/f. Técnica: Fotografía digital. Fuente: <https://www.ecuavisa.com/articulo/noticias/internacionales/64949-expertos-piden-ecuador-no-cometer-errores-proyecto-petrolero>

Imagen No. 53

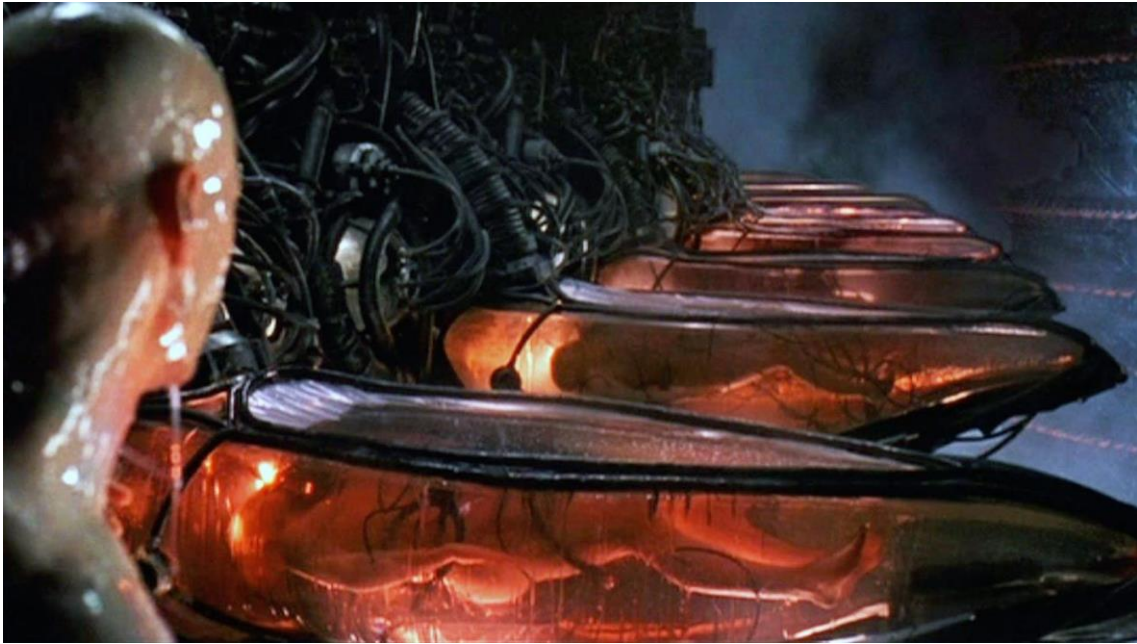


Autor: Fotografía de Sara y Tzunki (Cecilia e Francesco) bajo licencia CC BY-NC 2.0. Título: Atardecer en el parque nacional Yasuní. Año: 2017. Técnica: Fotografía digital. Nota: La fotografía acompañó el reportaje “Yasuní: la pregunta más importante”. Fuente: <https://gk.city/2017/10/03/pregunta-sobre-el-yasuni/>

Imágenes No. 54-55

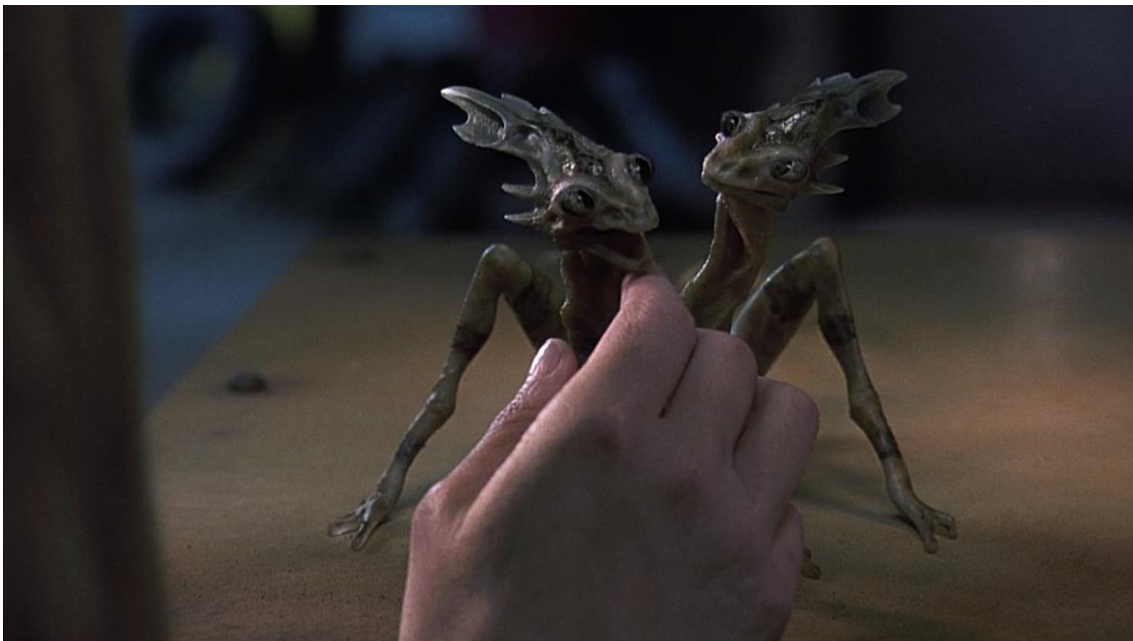


Título: “Laboratorio de fisiotecnia vegetal (Responsable: Dra. Yolanda Donají Ortiz Hernández)”. Nota: El objetivo de ésta aula-laboratorio es proporcionar apoyo, a la docencia e investigación, que requiera conocer algunos aspectos fisiológicos de las plantas”. Fuente: <https://www.ciidiroaxaca.ipn.mx/?q=node/49>

Imagen No. 56

Título original: The Matrix. Dirección y guión: The Wachowski Brothers. País: USA. Año: 1999. Duración: 136 min. Fuente del fotograma: <https://www.syfy.com/syfywire/science-behind-the-fiction-humans-as-batteries-as-in-the-matrix-probably-not-gonna-happen>

Imágenes No. 57-59



Título original: eXistenZ. Dirección y guion: David Cronenberg. País: Canadá. Año: 1999. Duración: 97 min. Fuente de los fotogramas: <http://www.dvdexotica.com/2015/10/controversial-blus-david-cronenbergs.html> / <https://3brothersfilm.com/blog/2018/11/23/david-cronenberg-existenz-1999>

Imagen No. 60

Título original: Cloud Atlas. Dirección: Tom Tykwer, Lilly Wachowski, Lana Wachowski, Hermanas Wachowski. Guion: Lilly Wachowski, Lana Wachowski, Tom Tykwer (Novelas: David Mitchell). País: Estados Unidos Estados Unidos. Año: 2012. Duración: 172 min. Fuente del fotograma: <http://cinentransit.com/el-atlas-de-las-nubes/cloud-atlas-somni/>

Imágenes No. 61-63



Título original: Snow Piercer. Dirección: Bong Joon-ho. Guion: Bong Joon-ho, Kelly Masterson (Cómic: Jean-Marc Rochette, Jacques Loeb). País: Corea del Sur. Año: 2013. Duración: 126 min. Fuente de los fotogramas: <https://cafeanimelair.com/2017/08/22/snowpiercer/>

Imagen No. 64

Autor: Salva la Selva. Título: Imagen del sitio web de la organización Salva la Selva para la petición “Queda poco tiempo - La UE debe detener la deforestación” (© MsLightBox istockphoto). Técnica: Fotografía digital. Fuente: <https://www.salvaselva.org/photos/article/wide/1/istock-182417303.jpg>